

Bogdana Darie

Shakespeare și păstrarea Metodei

„Sheila, vrei te rog să încetezi să folosești pauza conform Metodei în mijlocul unui vers din Shakespeare ca să exprimi un gând care tocmai ți-a trecut prin cap? Sau: Sheila, este bine să observi că în fiecare vers din Shakespeare, către sfârșit, în ultimul cuvânt, există o imagine evocatoare pentru cel ce îl rostește – și apoi să observi cum, în primele trei cuvinte din versul următor există o imagine încă și mai puternică”¹ ... și, deși pare, la o primă vedere destul de ciudat, Sheila (n.n. actrița britanică Sheila Allen) declară: „Mulți actori instruiți conform Metodei au probleme când vin în contact cu Shakespeare. Dar după ce am lucrat cu John Burton (n.n. personalitate a teatrului englez, timp de peste 40 de ani regizor la Royal Shakespeare Company), m-am convins că *nu există nicio contradicție între Metodă și interpretarea scenică a lui Shakespeare.*”²

Nu spunem deloc o noutate: Shakespeare este un monument. Un univers de trăire și gândire; un spațiu infinit, plin de culoare și stil, un loc al adevărului și minciunii, al binelui și răului, un infinit de senzații, un ocean al culturii universale. Shakespeare e unic, inefabil și inepuizabil. E nu numai dramaturg, e și poet... și încă unul de geniu. Versurile lui curg precum o melodie... perfectă; încărcată de simboluri, plină de metafore și conținând idei filosofice de certă valoare. Și pentru ca tabloul să fie complet, mai trebuie să spunem că englezul era și actor... a făcut și estetică teatrală și a fost și unul dintre primii profesori de actorie. Real. Și în tot acest tablou multidimensional, ce loc își poate găsi... un tânăr actor al timpului nostru? Greu răspuns, dacă ne gândim că, o asemenea minte enciclopedică, poate „zdrobi” prin multiplanietatea sa orice încercare de apropiere... neavizată.

¹ Allen, Sheila – apud, Elsom, John *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Ed.Meridiane, Buc. 1994, p. 127

² Op.cit., p. 126

Se spunea despre el, marele Will, că n-ar fi fost... tocmai un singur om. Sunt numeroase studii ce susțin că scrierile sale nu puteau aparține doar... unui singur individ. Era prea mult, poate. Cine știe, s-ar putea să fie chiar adevărat. Să credem că nu era posibil ca, în jurul anilor 1600, să existe cineva atât de luminat. Poate? Dar dacă ne amintim că, oarecum în aceeași perioadă scria un anume Jan Amos Komensky, ceh de origine, cunoscut sub numele de Comenius... cel ce punea bazele pedagogiei moderne și spunea: „Fiecare școală poate deveni un loc de joc universal!”³, am putea să ne gândim că nici Comenius n-a fost... unul, ci mai mulți? Au trebuit omenirii aproape 400 de ani ca astăzi, în Europa modernă lupta celor ce au în mână frâiele educației să vizeze tocmai întoarcerea la joc a școlii generale... Ar fi păcat să știrbim din gloria acestor minți luminate, punând la îndoială... identitatea lor. Mai ales că mare parte dintre ei, vezi cazul lui Galileo Galilei (supranumit părintele fizicii moderne) au plătit scump ideile lor novatoare... cam tot în aceeași perioadă istorică. O epocă glorioasă a evoluției ființei umane, un timp în care au strălucit Cervantes și Rabelais, iar Shakespeare întârea, prin scrierile sale, ideea că Omul și Natura trebuie să se afle în centrul preocupărilor oamenilor de cultură, că idealurile umane sunt cele ce trebuie urmate de fiecare individ în parte și că nicio dogmă sau forță totalitară nu trebuie să înfrângă dorința de cunoaștere, de dezvoltare și liberă exprimare a ființei umane, de educație.

Literatura dramatica shakespeariană impresionează puternic încă de la o prima lectură. Surprinde claritatea și pregnanța cu care sunt construite personajele, amploarea sentimentelor lor, dinamica desfășurării acțiunii și bogăția de idei și teme filosofice care sunt tratate cu finețea unei minți luminate. Numărul pieselor este uluitor (38 piese, cu *Eduard al III-lea*), iar tematica atinsă duce la ideea că Shakespeare a fost, cu adevărat, o minte ce a reușit să cuprindă în creația sa... o lume întreagă.

Scrise într-un timp istoric îndepărtat, într-un limbaj poetic ce aparținea altor vremuri, piesele dramaturgului englez au, totuși, o prezență la fel de puternică și în contemporaneitate. Atingem astfel un important punct de referință al criticii literaturii universale: contemporaneitatea cu clasicii. Subiectul a fost intens dezbătut încă din secolul trecut, atunci când lua ființă un curent novator intitulat: *Noua critică franceză*;

³ Comenius, Jan Amos – *Pampaedia*, EDP Buc. 1977, p. 89

era dominat de figura lui Roland Barthes⁴, căruia îi urmau Lucien Goldman⁵, Serge Doubrovsky, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, G.Genette, Phillippe Sollers, ș.a. Ideea de bază era că textele clasice, cu valoarea lor incontestabilă nu trebuie să fie privite ca niște monumente lipsite de viață, ci ca un punct de pornire pentru studiu și cercetare. Barthes propunea (într-o carte apărută în anul 1973 și intitulată *Reflecție asupra textului*) o abordare a scrierilor clasice, nu doar din punctul de vedere al „obiectului intelectual”, destinat doar analizei, ci și transformarea lui într-un „obiect de plăcere”. El susținea că în procesul decodării lecturii, cititorul trăiește plăcerea rescrierii textului; și nu numai atât: el se transformă chiar... într-un actor.

În studiul intitulat *Dicțiunea raciniană*, Barthes reușește să compună un adevărat îndreptar de lucru pentru actorii ce joacă în piesele lui Racine. Îi îndemna pe aceștia să permită textului să se „audă” așa cum e scris, să nu-i modifice muzicalitatea conținută și să nu aducă accente, nuanțe și variații de tonuri străine liniei dictate de autor. „Totul se petrece (n.n. în montarea unei piese de Racine) ca și cum dicția raciniană ar fi rezultatul hibrid al unui fals conflict între două despotisme contrare și totuși iluzorii: *claritatea detaliului și muzicalitatea ansamblului, discontinuitatea psihologică și continuitatea melodică*. De unde încurcătura actorilor și a publicului în fața unui teatru pe care vor să-l trateze, în același timp, ca spectacol psihologic și ca pe un oratoriu”⁶. Și esteticianul nu se oprea aici; el amenda „emfaza detaliului”, anume grija exagerată a actorului, de a respecta semnificațiile textului în cel mai mic detaliu. Acest drum duce, spunea Barthes, la ruperea comunicării între actori, căci ei nu trăiesc propriu-zis în scenă, nu se adresează partenerilor, ci se supun orbește unui „despotice zeu al semnificației”⁷. Soluția pe care o dădea gânditorul francez, în abordarea textelor clasice era: „înțelegerea textului”, pătrunderea în profunzimea lui, descoperirea semnificațiilor esențiale conținute în el, a acțiunilor determinante în desfășurarea narațiunii și aflarea frumuseții și a valorii cuvântului. Numai urmând această cale, actorul capătă forță, greutate și dimensiune tragică, iar textul devine actual, rod al unei gândiri moderne. Contemporan... deci!

⁴ Barthes, Roland – *Despre Racine*, Ed. pentru Literatură Universală, Buc. 1969

⁵ Goldman, Lucien – *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Buc. 1972

⁶ Barthes, Roland – *Despre Racine*, Ed. pentru Literatură Universală, Buc. 1969

⁷ Op. cit.

Și Roland Barthes nu era singur. În 1963 apare cartea *Corneille și dialectica eroului* în care autorul, Serge Doubrovski, propunea un demers oarecum asemănător confratelui său: abordarea în prezent a operei clasice, cu înțelegerea exactă a timpului operei și timpului criticului. În locul excursului în timp, în căutarea semnificației originale a operei, profesorul francez propunea aducerea operei din trecut, în prezent, pentru a fi investigată cu mijloace specifice epocii moderne. Opera devine astfel „obiect” care intră în contact direct cu „subiectul”, cel ce o percepe și o analizează.

A mai existat și o alta interesantă opinie. Ea aparține lui Lucien Goldman, cel ce în lucrarea *Pentru o sociologie a romanului*⁸ demonta analiza tradițională bazată pe teoria analogiei mecanice între conținutul operei și realitățile social-istorice, introducând ideea că între structura operei și cea a grupului social care a generat-o există o foarte strânsă legătură. În felul acesta, structura operei de artă devine parte integrantă a macrostructurii sociale, o reproducere a acesteia, la scară mai mică. Creațiile clasice urmează să fie analizate, în primul rând, în corelație cu particularitățile sociale ale timpului istoric din care provin, spunea filosoful (marxist) și criticul literar de origine română, Lucien Goldmann.

Dar, poate, cea mai interesantă opinie privitoare la contemporaneitatea cu textele clasice, a avut-o polonezul Jan Kott în studiul *Shakespeare contemporanul nostru*. „Un cititor sau un spectator de la jumătatea secolului al XX-lea îl înțelege pe *Richard al III-lea* prin propria lui experiență. Nu-l poate nici citi, nici vedea altfel, și de aceea nu este îngrozit sau, mai degrabă, nu este uimit de cruzimea lui Shakespeare. El urmărește lupta pentru putere și măcelărirea personajelor între ele cu mult mai mult calm decât numeroasele generații de spectatori și critici din secolul al XIX-lea”⁹ spunea Kott și deschidea, în felul acesta, o ușă spre un univers nou în teatru. Viziunea sa se apropie, evident, de cea împărtășită de cercetătorii care au aderat la mișcarea novatoare în critica franceză; astfel, îl regăsim și pe Barthes – cu studiul textelor clasice în care să se urmărească adevărurile conținute în texte și să nu se „strice” stilul și bogăția cuvântului, pe Doubrovsky – cu analiza critică din perspectiva timpului prezent, dar mai ales pe

⁸ Goldman, Lucien – *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Buc. 1972

⁹ Kott, Jan – *Shakespeare contemporanul nostru*, Ed. Pentru Literatura Universală, Buc. 1969, p.13

conaționalul nostru, Lucien Goldman – cu punctul de vedere asupra studiului sociologic al operei de artă. Jan Kott propune o analiză filtrată de contextul vieții și de experiențele trăite ale, atenție!, cititorului, criticului, deci, decodorului operei; dacă Goldman se oprea la introducerea creatorului în social, la felul în care ansamblul influențează individul în momentul creației, Kott extinde teoria și la receptorul operei de artă. El spune: „Despre tragedia greacă am început să scriu după *Shakespeare, contemporanul nostru*. Contemporaneitatea pe care am descoperit-o în Shakespeare reprezintă propria mea experiență: politică și teatrală. În tragedia greacă am căutat de asemenea contemporaneitatea, altminteri de ce aș fi scris despre ea. Ea este o altă contemporaneitate aflată nu doar în experiența mea proprie sau chiar în experiența generației mele, ci cu mult mai generală și neschimbătoare. E de ajuns un singur exemplu pentru a lămuri ce înțeleg prin contemporaneitatea generală a tragediei grecești. Pentru toți aceia care și-au pierdut pe cei apropiați, singura consolare, dacă există vreuna, este de a înmormânta trupul celui dispărut, conform cu ritualul moștenit și sacru. Pentru aceia dintre noi care nu se bucură de această favoare, care nu știu unde se află mormântul taților, mamelor, fraților, surorilor, fiilor și fiicelor lor este o calamitate suplimentară. Contemporaneitatea tragediei grecești constă din prezentarea în cuprinsul ei a atrocității sorții, a atrocității vieții, a atrocității lumii. Și refuzul acestei lumi și a celor care au rânduit-o și o conduc: zeii și stăpânitorii”¹⁰.

Datorită gândirii lui Kott putem spune astăzi, fără să greșim, că există cel puțin un motiv incontestabil pentru care textele clasice... nu au moarte. Citim marile romane sau piese de teatru și nu ne putem abține să nu facem cumplita remarcă... istoria se repetă. Poate că nu în detaliu, în suită, cu exactitate, dar pare că ființa umană scrie și rescrie, clipa de clipă, an de an... viață de viață, destin de destin, povestea primilor oameni. De aceea, datorită faptului că surprinderea trăirilor general-umane este apanajul operei de valoare, putem spune că, niciodată nu vom fi în urma, înaintea sau în lateralul marilor opere. Vom fi mereu și mereu... în centrul lor. Și cum „madame Bovary sunt

¹⁰ Zaïcik, Olga – *Meridiane. Jan Kott*, http://www.romlit.ro/jan_kott

eu”¹¹, adică autorul se confundă cu opera, putem extinde ideea spunând: Opera de artă suntem și noi, cititorii!

Cititorul are marele avantaj de a pătrunde în timp scurt, într-un spațiu miraculos. El află povești de viață, cunoaște istorii și oameni, aude despre întâmplări fabuloase, sau descoperă valoarea și simplitatea perfecțiunii. Cititorul decodifică mesajul încriptat de autor în textul dramatic și îl recompune în forul sau interior, în funcție de disponibilitățile sale, de zestrea genetică, de cultura sa, de cunoștințele pe care le deține, de sfera preocupărilor sau de experiențele de viață trăite. Crează, mai bine spus, înlăuntrul gândirii sale... o altă operă de artă. Un alt roman, o alta sculptură, o altă pictura, un alt concert simfonic, o altă piesă de teatru... o altă Doamnă Bovary... Practic, câți cititori avem, atâtea lucrări artistice avem. Despre această diseminare a rezultatelor creației artistice vorbea, de fapt, Jan Kott. E posibil să fie necesar să cunoaștem câteva date biografice ale acestuia, pentru ca demonstrația de până acum să capete valențe clare.

Jan Kott s-a născut în 1914 la Varșovia; în anul 1939 a fost luat prizonier într-un lagăr german. De aici a reușit să fugă, datorită unui medic care i-a procurat actele unui polonez decedat, însă, la scurt timp este arestat de poliție și întemnițat. După eliberarea din pușcărie se înscrie în partidul comunist, primește misiuni de luptă în mișcarea de rezistență împotriva nemților, dar, ceva mai târziu și împotriva rușilor. Luptă pentru cauza comunistă, scrie în reviste și devine profesor la Wrocław. După moartea lui Stalin iese din partid și, în anii '60 părăsește Polonia, devenind cetățean american. Povestea de viață a acestui important estetician de teatru, impresionează. Dacă ne gândim la istoria atât de tragică a Poloniei, din perioada inter și postbelică, la faptul că, pe rând, și Germania și Uniunea Sovietică au ciuntit teritoriul polonez, au oprimat populația, au făcut masive deportări și au „reușit” să ucidă în jur de 6 milioane de civili nevinovați (dintre care aproape jumătate erau evrei), într-un interval de timp foarte scurt, paralela cu situațiile sângeroase din tragediile shakespeariene e pe deplin justificată. Și dacă nu

¹¹ Expresia aparține romancierului Gustave Flaubert (1821-1880), creatorul celebrului roman *Madame Bovary*, care are ca figură centrală personajul feminin devenit arhetip, model de ratare în viață; femeia ce este dominată de pasiuni puternice și dorințe nemărturisite, dar sfârșește prin a cădea victimă societății și ei înșiși. Datorită acestui roman, psihologia a acreditat sintagma: ființă bovarică. Impresionează faptul că autorul a făcut această celebră mărturisire, legând destinul și viața personajului său, de propria ființă creatoare.

uitam că, de exemplu, în pădurea de la Katyn (la 15 km. de Smolensk) s-au găsit cadavrele a 22 000 de ofițeri polonezi executați de armata roșie... o paralelă cu măcelul din *Titus Andronicus* devine... normală. Cu siguranță, pornirea omului de teatru polonez de a filtra tragediile și dramele lui Shakespeare prin prisma tragediilor și dramelor trăite de el și de poporul său, devine un fapt firesc. „La Shakespeare toate valorile umane sunt fragile și lumea-i mai puternică decât omul. Tăvălugul nemilos al istoriei frânge totul și pe toți”¹². Experiența dură trăită de autor în vremurile cumplite ale războiului, în Polonia – prima țară nimicită de Hitler și apoi siluită de Stalin, l-a făcut să scrie, analizând mecanismul terorii pus extraordinar de bine în pagină de dramaturgul englez: „Trebuie să citim aceasta scenă (n.n. Richard al III-lea – Lady Anne) prin prisma propriei noastre experiențe; trebuie regăsită în ea bezna ocupației naziste, noaptea lagărelor de concentrare, noaptea masacrelor politice. Trebuie găsit în ea momentul groaznic în care toate normele morale se prăbușesc, când victima devine, pe rând, călău și călăul victimă. Lady Anne îl scuipe pe Richard în obraz, dar acesta e ultimul ei gest, ultima apărare, înainte de a i se supune”¹³. Foarte importantă linia de analiză pe care merge Jan Kott în studiul operei lui Shakespeare; importantă, în mod absolut, pentru creatorii de teatru. Ne învață să ne apropiem... direct și sigur de un monument... ce pare că aparține unui alt timp. Numai că, timpurile sunt tulburi mereu, ceva e veșnic putred în Danemarca... trecutul este azi, viitorul e ieri... „Răul e acum, mai răul pe curând!...”¹⁴.

Prin urmare, dacă abordăm dramaturgia shakespeareiană ca pe o temă de studiu pentru ființa umană în relație cu societatea din totdeauna, nu greșim. Este, de fapt, singura cale în care ne putem regăsi, descoperi și plasa cât mai aproape de miezul fierbinte al situațiilor zugrăvite de Shakespeare.

În studiul Artei Actorului, în metoda de lucru pe care o folosim în atelierelor de actorie, apelul la memoria asociativă pentru declanșarea memoriei afective este un pas necesar. Să ne amintim de faptul că psihologia ne învață că: „Memoria asociativă este condiționată, pe lângă funcțiile sistemului nervos și de existența unei conștiințe sau a unei subiectivități individuale. Se numește asociativă, fiindcă asociația este legea

¹² Kott, Jan – *Shakespeare contemporanul nostrum*, Ed. Pentru Literatura Universală, Buc. 1969, p. 52

¹³ Op.cit. p. 50

¹⁴ Shakespeare, William – *Opere complete, Hamlet*, ESPLA, Buc. 1955

fundamentală a formării ei. Când în asociație are un rol însemnat înțelegerea, atunci memoria asociativă se mai poate numi inteligentă. În memoria asociativă faptul principal este reproducerea; în memoria inteligentă este cunoașterea”¹⁵. De aici până la declanșarea involuntară a emoțiilor cauzate de revenirea în zona conștientului a unei amintiri puternice, întâmplate în trecutul ființei noastre sau la care am fost martori, mai e doar un pas. Pe acest principiu se baza Jan Kott: pe actualizarea propriilor trăiri pentru înțelegerea senzorială, viscerală a dramelor shakespeariene; și în felul acesta, se ating două scopuri: primul este descoperirea exactă, din interior, a traseului psihologic după care au fost construite personajele și, al doilea, „învierea” textelor, transformarea lor, din „obiect” de studiu în „subiect” de analizat... și trăit.

Dacă pornim în studiul rolurilor shakespeariene pe această cale, a găsirii de situații echivalente din viața noastră, a actorilor, cu situațiile din textele marelui dramaturg, înseamnă că trebuie să ne ocupăm, ca prim demers de descoperirea și stabilirea unui traseu psihologic cât mai posibil cu putință. Mai ales pentru actori, și în special pentru tinerii actori, drumul analizei psihologice în studiul rolurilor poate duce la descoperiri fabuloase; și aceasta deoarece, marele Will a fost un adevărat psiholog. Nimic din ce poate însemna trăire umană nu i-a fost străină. În paginile lui, sentimentele, senzațiile, procesele psihice sunt surprinse și analizate cu o desăvârșită finețe: „(...) vom lămuri faptul că Shakespeare fiind viață, este și tărâmul psihologiei totale, pe când psihologia propriu-zisă constituie un ghem de teorii, experimente și măsurători, utile ca să poți lipi etichete pe borcanele în care aduni reacții psihice similare, în condiții similare”¹⁶.

Ajunși aici, în analiza noastră, putem spune că un prim pas în abordarea temelor dramaturgului englez, de către actor, este făcut: *căutarea traseului psihologic în construcția rolului*. Însă, poate fi ... atât de simplu? Să ascultăm ce spune, de exemplu, una dintre eroine: „Erai un om când cutezai s-o faci, / Iar ca să fii mai mult decât ai fost, / Să mi te-arăți mai mult decât un om. / N-aveai atunci nici timp, nici loc prielnic, / Dar vrei să ți le faci! Și când prilejul / Se-arată de la sine, ești nevolnic! / Am alăptat, și știu

¹⁵ Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed. Cultura națională, Buc. 1923, pag. 160

¹⁶ Rădulescu, Mihai – *Shakespeare, un psiholog modern*, Ed. Albatros, Buc. 1979, pag. 10

cât de duios iubești pe pruncul căruia-i dai sânul, / Dar i-l smulgeam din știrbele-i gingii în clipa chiar când îmi zâmbea-n obraz și creierii-i zdrobeam, de-aș fi jurat / Cum te-ai jurat!”¹⁷. Lady Macbeth, căci despre ea e vorba, a devenit, odată cu trecerea timpului, cu numeroasele montări ale piesei *Macbeth*, un fel de arhetip, un soi de „model” pentru ... un anume tip de personaje. Victor Hugo nota: „A spune: Macbeth înseamnă ambiție, e ca și cum n-ai spune nimic. Macbeth înseamnă foame. Ce fel de foame? Foamea monstrului care poate să-l cuprindă oricând pe om. Unele suflete au dinți. Nu le stârniți foamea!”¹⁸. Și iată cum, de fapt, aici apare problema reală în căutarea traseului psihologic pe care este construit rolul. Pentru, de exemplu, un tânăr student actor, de 18, 19 ani, din România europeană de azi... care povestește despre el, în primele luni de facultate: „Eu n-am avut nicio suferință... atât de mare; am o familie unită, părinții mă adoră, iar bunicii parcă trăiesc doar pentru mine” ... Ei, asta e o problemă. Desigur, există și o seamă de studenți care provin din familii dezorganizate, cu probleme destul de grele în copilărie, cu nefericiri mărturisite sau nu, cu neîncredere sau complexe de inferioritate. Această observație e necesară pentru că vorbeam în cercetarea de față despre faptul că actorul trebuie să se plaseze pe sine, în interiorul situației dramatice.

E ceea ce constituie un punct principal al metodei noastre de lucru, anume abordarea prin prisma principiului: *Eu, în situația dată*. Așa cum arătam ceva mai sus, Jan Kott a aplicat exact acest drum în abordarea sa critică, iar rezultatul a fost tocmai contemporaneizarea tematicii marelui dramaturg. Dar nu numai analiza estetică ne interesează, ci, mai ales, drumul, calea pe care își construiește rolul un actor. Și trebuie să ținem cont de faptul că, în creația artistică, nu doar experiența de viață e definitorie, ci și altceva... cu siguranță, mult mai important. Anume... Metoda.

Anunțam, încă din titlu, despre atingerea a două concepte în studiul de față: atunci când spunem *Shakespeare*, ne referim la întreg ansamblul de valori conținute în textele sale, iar când spunem *Metodă*, discuția pornește către sistemul practic de lucru în atelierul de arta actorului. Sistem și Metodă, iată cele două componente esențiale în formarea actorului. Și nu numai; dacă aruncăm o privire asupra *principiilor didactice de*

¹⁷ Shakespeare, William – *Opere complete, Macbeth*, ESPLA, Buc.1956, trad. Ion Vinea

¹⁸ Hugo, Victor – apud, *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, Ed. Pentru Literatură Universală, Buc.1964, p. 241

bază în educație¹⁹ vedem cum, între cele mai importante se găsește: *Principiul învățării sistematice și continue*. Acesta conține două imperative: pregătirea, predarea și învățarea să se fie concepute sistematic, precum și: procesul de predare-învățare să aibă un caracter continuu. Cum practicienii și teoreticienii artei actorului au avut întotdeauna nevoie să sintetizeze experiențele și cercetările și să le concluzioneze prin stabilirea unui sistem unic de lucru, istoria teatrului reține faptul că fondatorul acestui eșafodaj ideatic cu perfectă reverberație practică a fost omul de teatru rus: K.S.Stanislavski. El a reușit să atingă și un alt principiu determinant în educație: *al legăturii dintre teorie și practică*, prin faptul că a scris un adevărat manual de aplicare a principiilor teoretice, analizate științific. Toate acestea au fost reunite în studiul intitulat *Munca actorului cu sine însuși*²⁰. Datorită faptului că în atelierul de lucru nicio acțiune scenică nu trebuie lăsată neanalizată, sau nu trebuie considerată „întâmplătoare”, Stanislavski îndeplinește și principiul pedagogic: *al participării active și conștiente* la procesul de învățământ. Dar, Atenție!, întâmplătorul, surpriza, neașteptatul, spontanul sunt considerate deziderate în munca de creație a unui actor, numai că, pentru a deveni fapt artistic ele trebuie să se încadreze în situația scenică propusă, în limbajul estetic asumat.

Sistemul propus de Stanislavski se subsumează și *principiului însușirii temeinice*, din categoria principiilor generale ale educației, prin faptul că modul de lucru se bazează pe sistemul repetițiilor continue în care să se plece mereu de la pașii câștigați anterior, cu stabilirea exactă a scopurilor viitoare, către care țintește, în munca sa de creație, fiecare student-actor. Profesorul Ion Cojar²¹ (strategul școlii românești moderne de teatru) considera că metoda de lucru trebuie să aibă ca etape, nu repetițiile, ci refacerile; și aceasta deoarece, în fiecare întâlnire din cadrul atelierului, studentul nu trebuie să meargă pe urma acelorași pași, ci să creeze și recreeze, trăiască și retrăiască, căutând continuu drumuri noi, în încercarea de a descoperi Adevărul existenței scenice, sau mai exact spus: propriul adevăr al actorului în rol.

¹⁹ Pedagogia acreditează un număr de 6 principii de bază în educație: Principiul intuiției, Principiul legăturii dintre teorie și practică, Principiul participării active și conștiente, Principiul învățării sistematice și continue, Principiul însușirii temeinice, Principiul accesibilității.

²⁰ Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed.Nemira, Buc. 2014

²¹ Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, Buc. 1998

Atunci când vorbim despre *principiul accesibilității*, constatăm că Sistemul stanislanskian îl respectă prin faptul că susține, mereu, ca punct de pornire în construcția ființei scenice, propria entitate a actorului. Astfel, din începutul declanșării procesului de creație scenică, studentul este avertizat asupra faptului că sub nicio formă nu se poate face o delimitare între actor și om. În momentul în care începe educația și pregătirea pentru performanță a actorului, începe, de fapt, etapa de educație și pregătire specifică acestei arte, pentru omul ce se găsește... în actor. „ACTOR = OM. Acest cuplu logic este ireductibil, din oricare perspectivă sau presupuziție și, deci, formă a diversității artistice, am aborda arta actorului”²². În felul acesta, fiind structurat pe omul-actor, sistemul stanislavskian reușește să devină accesibil fiecărei entități artistice în parte, fără să mai conteze diferențele dintre indivizi. Din contră, faptul că omul-actor vine pe scenă cu interiorul său bogat și complet aparte față de ceilalți, aduce nota de originalitate atât de necesară artei noastre. Principiul accesibilității se mai referă și la faptul că, abordarea temelor de studiu trebuie să se facă în funcție de gradul de înțelegere al studenților actori. Ipostazele sub care se aplică acest principiu sunt: învățarea eficientă se face de la simplu la complex, de la apropiat la depărtat, de la concret la abstract, iar cea de-a doua: toate aceste reguli sunt integrate în contextul particularităților de vârstă și individuale ale elevilor. Sistemul stanislavskian urmărește toți acești pași, abordarea lucrului scenic făcându-se întotdeauna cu grijă pentru mișcarea ușoară, fluidă a procesului de învățământ, fără forțări sau exagerări de vreun fel. De aici, din această perspectivă, s-a statuat și principiul conform căruia, atelierul de arta actorului nu este scena de teatru. Iar principalul susținător al acestei abordări este profesorul Ion Cojar, cel ce considera că dacă teatrul se subsumează teoriei obiectului, deci finalitatea lui trebuie să fie spectacolul, arta actorului se ocupă de dezvoltarea omului-actor, de descoperirea ființei sale creatoare, de actualizarea potențialităților conținute în ființa actorului și de dezvăluirea senzațiilor sale intime (Lee Strasberg le numea „innermost feelings”). Iar acest proces este unul lent, de lungă durată și de deosebită finețe (la care nu se poate ajunge prin forțări de vreun fel anume). Și în plus, trebuie susținut cu fiecare student-

²² Op.cit., p. 99

actor în parte, că doar... fiecare e unic în felul său, fiecare își găsește în alt mod și în alt timp propriile adevăruri...

Sistemul stanislavskian mai respectă și *principiul intuiției* prin faptul că începe activitatea scenică propriu-zisă, cu tinerii studenți, prin tehnica jocului, printr-o suită de exerciții ce au ca scop dezvoltarea aptitudinilor specifice ale omului-actor, în care se urmărește și formarea de reprezentări, atât de necesare în procesul cunoașterii artistice. Intuiția în educație se referă la abordarea fenomenului cunoașterii prin acțiune directă, invitând tânărul să descopere mai întâi prin senzații și percepții universul scenic, pentru ca în acest fel să-și poată declanșa propriile reprezentări. Aceasta latură a gândirii lui Stanislavski este susținută activ de *tehnica jocurilor în teatru*, introdusă de Viola Spolin²³.

În ce constă, de fapt, viziunea stanislavskiană?²⁴ Nu trebuie zăbovit prea mult asupra acestui subiect, întrucât, așa numita *biblie a actorilor* este pe deplin cunoscută studenților noștri, publicul țintă al culegerii de față. Ideea generală este că Stanislavski a reușit să conceapă un adevărat sistem de lucru pentru actor, în care esențială rămâne identificarea cu tematica rolului. În construcția scenică, actorul pornește întotdeauna *de la el*, de la ființa sa bio-psiho-socială complexă, unică și greu de cuprins în canoane. Se plasează pe sine în centrul existenței scenice cu viața sa interioară, precum și, ca o manifestare organică firească, și cea exterioară. Ideile sale s-au propagat cu repeziciune și s-au extins cu mult dincolo de granițele Rusiei; chiar trec oceanul și, odată ajunse în Statele Unite, prind rădăcini dezvoltând celebra Metodă, conturată și impusă de regizorul Lee Strasberg²⁵.

Americanul puna foarte mare accent pe activarea memoriei afective, prin intermediul memoriei asociative. S-a păstrat chiar un interesant dialog de la o repetiție condusă de profesor: „După mai multe repetiții nereușite (n.n. ale actorului Luther Adler – fratele celebrei profesoare americane Stella Adler) în care personajul său avea nevoie de un moment de exteriorizare a furiei, generată de frustrarea socială, Strasberg și-a

²³ Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc. 2008

²⁴ Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. Nemira, Buc. 2014

²⁵ Strasberg, Lee – apud, Hethmon, Robert H - *Lee Strasberg at the Actors Studio*, Viking Press, New York 1996

întrebat actorul: „Ce te infurie cel mai tare în viața ta personală?”. Acesta i-a răspuns: „Atunci când cineva îmi supăra un prieten sau îi face rău fără niciun motiv. Atunci devin foarte furios!” „Aplică!!!” i-a indicat Strasberg și astfel actorul a fost pus în situația unei realități substitute care i-a permis să producă energia necesară reacției de furie dorită pentru personaj²⁶. Vedem cum, memoria asociativă poate declanșa afectivitatea omului-actor, în așa fel încât, prin plasarea în interiorul situației dramatice, prin asumarea temei determinante din parcursul psihologic, transformarea organică a actorului aflat în rol să se producă, dând naștere aceluși mult dorit și așteptat... *alt eu posibil*, care devine creația scenică.

Iar dacă sistemul stanislavskian, cel ce a dat naștere Metodei vorbește despre căutarea și asumarea unui traseu psihologic *veridic* și *necesar* (Atenție! Nu trebuie uitat că aceste două noțiuni atât de complexe – veridicul și necesarul - care ghidează o creație scenică, au primit statut de lege, încă din antichitate, mai exact odată cu gândirea lui Aristotel²⁷) ce putem face cu tânărul, sau tânăra, despre care spuneam că trebuie să-și asume Crima, și nu numai atât: plăcerea de a o împlini cu o sete de sânge ce caracterizează doar monștrii legendelor antice? Iar tragediile lui Shakespeare abundă în asemenea monștri...

Revenim deci la subiectul analizei de față: avem de-a face cu un student al secolului al XXI-lea, plasat între un text de geniu și aplicarea unui sistem de lucru complex. Suntem de acord că omul-actor trebuie să se plaseze pe sine în interiorul tematicii propuse spre studiu (în cazul de față Shakespeare), să participe cu întreaga sa ființă creatoare și să reușească să înțeleagă și să-și asume... un univers fantastic. Și spunem fantastic, pentru că, la o prima vedere Shakespeare... e fantastic.

Din impresionanta pleiadă de personaje pe care le găsim în paginile englezului se disting... foarte multe. Eroi, eroine, regi, regine, intriganți, uzurpatori, uzurpați, conți, contese, duci, ducese, generali, soldați, clerici, criminali, oameni „de bine”, bufoni, nebuni, bolnavi, sinucigași, depresivi, oameni simpli, femei de duzină, doici, bone, servitoare, servitori, petrecăreți, ș.a... lume, lume, lume, dever slab, criză teribilă monșter!

²⁶ Filip, Tania – *Școli americane de teatru*, Revista Atelier UNATC, nr 1-2/2001, p.107

²⁷ Aristotel – *Poetica*, Ed. Academiei, Buc. 1965

... ar completa acest tablou, conaționalul Caragiale. Prin urmare, în paginile lui Shakespeare își găsesc locul... mai toți oamenii de pe Pământ... călători de-a lungul istoriei omenirii. Pare că dramaturgul a avut puterea să împartă ființele umane în categorii și să le analizeze pe fiecare în parte. Ceea ce e interesant este că „împărțirea” s-a făcut după criterii psihologice clare. E fabulos cum apar în fața noastră și trăiesc cu adevărat oameni care... pare... că au fost reali... cu adevărat. Dacă ne-am pune întrebarea: cum a fost posibil să se realizeze acest lucru, răspunsul e, de asemenea, interesant: Shakespeare avea un simț extraordinar al adevărului vieții și avea o percepție foarte fină asupra oamenilor, pentru că era... actor. Dacă ar trebui să dezvăluim unul din marile secrete ale reușitei dramaturgului, cu siguranță, acesta ar fi. Și datorită faptului că actorul Will scia, personajele sale sunt construite după metoda în funcție de care își construia rolurile.

E interesant de punctat acest lucru, în analiza dramaturgiei shakespeariene; și aceasta deoarece, oamenii ce populează piesele au fost, înainte de toate... jucați. Și abia apoi... scriși pe hârtie. Atenție! Ideea nu este că au fost jucați pe scenă, nu! Jucați în chiar universul interior al acestui spectaculos creator. Didier Anzieu vorbea despre felul în care se organizează subconștientul creatorului și demonstra faptul că, de acolo, din creuzetul interior, din lumea mirifică și inefabilă a străfundurilor ființei umane se naște creația. „Proiectul de totalizare a nivelurilor de gândire, a straturilor de experiență, a unor organizări atât de diverse ale psihismului constituie o sursă de tensiuni între aceste paliere, straturi, dispozitive. Aceste tensiuni încarcă opera cu o mulțime suficient de încrucișată de dinamici interne pentru ca din ea să emane un sentiment al vieții – sentimentul că opera este, la limită, mai vie decât viața însăși”²⁸. Așa se face că, înainte de a deveni personaje literare, eroii shakespearieni au fost mai întâi roluri jucate de către un mare actor, pe scena universului său interior.

Spuneam că lumea zugrăvită de el e fantastică; iar aceasta aserțiune e susținută de o arie fabuloasă de manifestare: 12 țări de proveniență ale personajelor (conform unei cercetări ce aparține prof.univ.dr.Corneliu Dumitriu), spații ample de manifestare (codri, câmpuri de luptă, curțile palatelor, castele, insule fermecate, cetăți, cimitire, ș.a.), timp

²⁸ Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed.Trei, Buc. 2004

istoric sau prezent al autorului, momente atemporale, confruntări între entități supranaturale, dansuri ale spiridușilor, păduri fermecate, sau sumbre și lipsite de viață, ș.a. Și în toate aceste dimensiuni trăiesc personaje impresionante.

Revenim acum la punctul de pornire al analizei, și anume la întrebarea firească: ce trebuie să facă un tânăr actor aflat în situația, nu tocmai comodă, de a aborda asemenea roluri ce trăiesc situații scenice atât de complexe? Trebuie, în primul rând, să-și amintească faptul că, fiind scrise de un actor, toate situațiile create dramaturgic sunt, de fapt, o uriașă înlănțuire de acțiuni. Shakespeare scria o suită de acțiuni și nu piese de teatru în care există timpi dedicați descrierilor. Atunci când citești o piesă de Shakespeare ai sentimentul că este o dramatizare și nu o piesă de teatru propriu-zisă. Fiecare moment dramatic ascunde o acțiune, fiecare analiză a trăirilor afective este tot în acțiune. Monoloagele atât de cunoscute și bogate în idei filosofice sunt... tot acțiuni, în care actorul sparge al patrulea perete, permițându-și, de multe ori, să-și ia parteneri persoane din public. Și toate, din dorința de a înțelege, de a lămuri, de a analiza o problemă sufletească puternică... deci, de a acționa pentru rezolvarea ei.

Aspectul acesta, al existenței acțiunilor ca structură de bază a pieselor shakespeariene, duce la ritmul interior foarte rapid pe care îl au scenele în succesiunea lor. E un fapt acreditat, dovedit științific, că dramaturgul a scris în *pentametru iambic*. Ceea ce înseamnă că versurile au dinamica lor, imposibil de oprit. Lucru valabil pentru limba engleză.

În limba română... intervine arta traducătorilor, cei ce au avut greua misiune de a ne transmite și sensurile, și frumusețea versului, sau ritmul și dinamica rostirii. La o atentă analiză a traducătorilor români vedem cum se disting importanți oameni de litere care au încercat să redea nu numai mesajul textului, dar și poetica lui; au dorit să surprindă bogăția metaforelor și a tuturor figurilor de stil care abundă în piesele shakespeariene. Efortul este uriaș având în vedere faptul că autorul era, așa cum spuneam încă din începutul analizei, un mare poet. Jovan Hristici²⁹ considera că dramaturgul englez scria, în primul rând, pentru a fi ascultat. Urmarea este că a acordat, în piesele sale, un spațiu amplu timpului de manifestare al poeziei.

²⁹ Hristici, Jovan – *Formele literaturii moderne*, Ed. Univers, Buc. 1973

Vechii greci, spunea Benedetto Croce³⁰ iubeau atât de mult poezia, încât au atribuit-o unei „suflări sacre” și unei „nebunii divine”. Aezii erau deosebiți de ceilalți oameni, erau cinstiți și considerați discipoli preferați ai Muzei; mai mult, grecii considerau că doar cuvintele poezilor pot asceade către înălțimile cerului, având posibilitatea să ajungă până la urechile zeilor. Față de cunoașterea filosofică, cea poetică era admisă ca o supra-cunoaștere. Și așa s-a ajuns la concluzia că universalitatea, cosmicitatea și caracterul divin sunt atributele poeziei. În acest context, universalitatea devine umanitatea peste care se așterne binefăcător, balsamul poetic. Putem observa că Shakespeare a avut, în marea sa admirație pentru literatura antică, aceeași convingere, anume, că dintre toate artele, poezia este aceea ce atinge culmile Olimpului.

Și pentru ca poezia să tindă către perfecțiune, Shakespeare a folosit un alt ingredient miraculos: simbolurile.

Simbolul este un termen ce reprezintă fie convențional, fie prin analogie o noțiune, o idee sau un sentiment. Acest procedeu este amplu folosit în toate câmpurile artistice, pentru că are puterea să exprime o idee sau o stare sufletească. Tudor Vianu susținea că: „Realizate pe deplin sunt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele simbolice”³¹. În viziunea lui, concepția artei ca simbol, implică o relație determinantă, între elementul care semnifică și cel semnificat sau, mai exact, între semn și semnificație.

Dar nu numai în artă se folosesc simbolurile, ci și în filosofie; aici, un semn poate fi abstract, dar să nu conțină, în mod necesar, o semnificație simbolică. În principiu, expresia simbolică se opune expresiei raționale, cea care are atributul de a exprima ideile în mod direct. Apanajul gândirii umane este, fără doar și poate, folosirea simbolurilor căci, spunea Descartes: „tendința naturală a omului este de a exprima imaginativ lucruri abstracte și de a exprima abstract lucruri concrete”³². Îi urmează filosoful Ernst Cassirer ce considera că un sentiment nu poate fi exprimat în mod rațional, ci doar prin simboluri și mituri. Simbol mai poate însemna și abstractizare,

³⁰ Croce, Benedetto – *Poezia*, Ed. Univers, Buc. 1972

³¹ Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed. Pt. Literatură, Buc. 1968

³² Descartes, apud, xxx *Materialiștii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed. de Stat pt. Literatură Științifică, Buc. 1934

adică, concentrarea într-un singur cuvânt integrator a semnificațiilor și însușirilor unui obiect sau fenomen.

Literatura shakespeareiană abundă în simboluri; e de ajuns să ne amintim de celebra *oglinďă*, ca să avem, în fața ochilor opera simbolocă în integralitatea ei. „Luați seama să nu depășiți cuviința și cumpătul firii; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la țelurile teatrului, a cărui menire încă din capul locului și până astăzi este să înfățișeze un fel de oglindă a firii, să arate virtuții chipul ei adevărat, trufiei icoana sa și fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor”³³. Acum, Shakespeare, prin rostirea marelui său ego, Hamlet, face o adevărată exegeză teatrală în care inserează imaginea oglinzii în însuși procesul de creație. Încă din antichitate, Aristotel anunța menirea teatrului de a prezenta lumii pornirile greșite, neconforme cu moralitatea, pe care, văzându-le în manifestări potențate, spectatorii să le înțeleagă și să le considere „josnicii” demne de a fi aruncate la coșul de gunoi al umanității. Shakespeare păstrează același scop al teatrului, de vindecător al ființei umane, de educator și revelator, dar dă scenei o nuanță simbolică, impresionantă. Oglinda scenei, devine spațiul în care omul se vede pe sine, trăind, murind, luptând, visând.

Și pentru că tot vorbim despre *vis*, un alt simbol prezent din plin în dramaturgia shakespeareiană, trebuie să ne amintim ce nuanțe și forme de manifestare capătă. În ascunzișul pădurii, la ceas de noapte, spiridușii ies din taințele lor și au puterea miraculoasă de a „încurca” viețile oamenilor. Ciudat este că, încurcăturile sunt tocmai gândurile ascunse ale fiecăruia, reprimare în starea de conștientă, dar, paradoxal, refulate... în vis. Citind *Visul unei nopți de vară* avem convingerea că ne vorbește un mare predecesor al... lui Freud. Viziunea psihologică a lui Shakespeare depășea cu mult granițele timpului său.

„Visul totuși nu e decât o umbră”³⁴ spunea Hamlet, dar atât de amplu în desfășurare, atât de plin în semnificații și atât de bogat în trăirile subconștientului: zeii se amestecă cu oamenii, oamenii devin de nerecunoscut, aud voci, văd chipuri stranii și trăiesc întâmplări halucinante. În răcoarea pădurii, sub lumina lunii, Shakespeare devine... fantastic.

³³ Shakespeare, William – *Opere complete, Hamlet*, ESPLA, Buc.1959, trad.Petru Dumitriu, p. 609

³⁴ Op.cit. p. 583

Actorii actorului Will au ocazia să se joace de-a animalele, să se travestească, să-și schimbe identitățile, să fie spiriduși sau furiile pădurii, zâne, elfi și oameni cu multe... probleme nerezolvate, cu multe întrebări cărora, mai devreme sau mai târziu, trebuie să le găsească răspuns. Uneori cu prețul vieții. Și mai fac ceva personajele actorului Will: joacă teatru. Într-un număr foarte mare de piese, la curțile regilor, în pădure, în piețe publice, în casele oamenilor, cu diverse motive se practică sistemul: teatru în teatru. Fie că suntem în comedii sau tragedii, ne bucurăm să vedem, organizat din timp, sau născut pe loc, ca din întâmplare... un mic spectacol de teatru. Felul în care se joacă Shakespeare cu planurile convenției ne convinge, încă odată... dacă mai era nevoie... că piesele sale trebuie studiate mereu și mereu; pentru că sunt un izvor nesecat de viață și surpriză creatoare.

Actorul secolului al XXI-lea se afla deci, în timpul de studiu dedicat dramaturgului englez între două concepte dinamice: un autor de geniu și o Metodă de lucru infailibilă. Primul are substanță și formă perfecte, cel de-al doilea caută viața în creația scenică. Primul sperie pentru limbajul poetic mult prea elaborat, cel de-al doilea prin mult prea marea libertate interioară, zăgăzuită, însă, într-un spațiu prea bine determinat. Actorul timpului nostru se găsește între mult prea marea *amplitudine* pe care o capătă trăirile umane și scopul declarat al Metodei de a gândi și controla inefabilul univers interior al ființei umane. Shakespeare zugrăvește trăirea în stare pură, iubirea, ura, gelozia, orgoliul, setea de putere sau setea de sânge, în timp ce Stanislavski ne spune: „Tehnica noastră conștientă tinde pe de o parte să oblige subconștientul să lucreze, iar pe de altă parte să învețe să nu îl împiedice atunci când va începe el singur să lucreze. Pentru asta trebuie să uităm de existența subconștientului și să ne îndreptăm spre orice țintă pe cale conștientă, logică”³⁵. Mai împacă-le... dacă poți!

Și cu toate acestea, tânărul trebuie să știe că toate *aceste două sisteme majore se întâlnesc*, deși par antagonice, pentru că: *Shakespeare a dat poeziei structură dramatică, Shakespeare a conținut acțiunea în vers, a îmbinat metafora cu viață, în acțiune și, mai ales, Shakespeare acționează vorbind... frumos!* Și pentru ca să ne liniștească spaima în fața acestui uriaș ocean pe care, cu geniul său, l-a intuit, actorul Will ne învață că singura soluție ca să jucăm piesele sale, ca să dăm viață personajelor sale uriașe este... să

³⁵ Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. Nemira, Buc. 2014. p. 91

ascultăm de bunul simț și de măsura naturii ființei umane. Profesorul de arta actorului William Shakespeare spune: „Spune-ți tirada, vă rog, așa cum am rostit-o și eu, cât mai viu și curgător. Dacă însă urlați, cum fac mulți actori de-ai voștri, mai bine îl pun pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Și să nu spintecați aerul cu mâna, uite așa! Fiți cât mai stăpâniți. Chiar și în noianul, în furtuna – ca să zic așa – în vârtejul pasiunii trebuie să păstrați o măsură care să-i mai domolească puțin sălbăticia. Oh! Mă doare-n suflet când aud câte un vlăjgan cu căpățâna vârată într-o perucă cum sfâșie o pasiune, cum o face ferfenită și cum sparge urechile spectatorilor de la parter; care, în cea mai mare parte, nu sunt în stare să perceapă decât zgomotul și pantomimele fără rost. Aș vrea ca unul de ăsta, ce se crede mai grozav decât Termagant și mai Irod decât Irod-împărat să fie bătut cu biciul. Vă rog, feriți-vă de asemenea lucruri. Dar nici prea molatici să nu fiți! Bunul-simț să vă fie călăuză. Potriviiți fapta cu vorba, și vorba cu fapta. Luați seamă să nu depășiți cuviința și cumpătul firii”³⁶.

În studiul artei actorului mărturia de credință lăsată nouă de William Shakespeare străbate veacurile! Învățăm despre valorile umane, despre forța subconștientului, despre cât de ample pot fi trăirile noastre, despre frumusețea cuvântului, bogăția metaforei și puterea de sugestie a simbolurilor; dar mai presus de toate, învățăm că drumul pe care îl parcurgem în predarea-învățarea artei actorului, urmărind adevărul trăirilor și organicitatea reacțiilor în universul scenic, este corect. Metoda nu contrazice literatura clasică, ci o susține, iar actorul, în acest context, poate deveni adevărat creator.

Referințe bibliografice:

1. Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed. Trei, Buc. 2004
2. Aristotel – *Poetica*, Ed. Academiei, Buc. 1965
3. Barthes, Roland – *Despre Racine*, Ed. pentru Literatură Universală, Buc. 1969
4. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, Buc. 1998
5. Comenius, Jan Amos – *Pampaedia*, EDP Buc. 1977
6. Descartes, apud, xxx *Materialiștii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed. de Stat pt. Literatură Științifică, Buc. 1934
7. Elsom, John - *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Ed. Meridiane, Buc. 1994

³⁶ Shakespeare, William – *Opere complete, Hamlet*, ESPLA, Buc.1959, trad.Petru Dumitriu, pag.609

8. Filip, Tania – *Școli americane de teatru*, Revista Atelier UNATC, nr 1-2/2001
9. Goldman, Lucien – *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Buc. 1972
10. Hugo, Victor – apud, *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, Ed. Pentru Literatură Universală, Buc. 1964
11. Hristici, Jovan – *Formele literaturii moderne*, Ed. Univers, Buc. 1973
12. Croce, Benedetto – *Poezia*, Ed. Univers, Buc. 1972
13. Kott, Jan – *Shakespeare contemporanul nostrum*, Ed. Pentru Literatura Universală, Buc. 1969
14. Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed. Cultura națională, Buc. 1923
15. Rădulescu, Mihai – *Shakespeare, un psiholog modern*, Ed. Albatros, Buc. 1979
16. Shakespeare, William – *Opere complete, Hamlet*, ESPLA, Buc. 1955
17. Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc. 2008
18. Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. Nemira, Buc. 2014
19. Strasberg, Lee – apud, Hethmon, Robert H - *Lee Strasberg at the Actors Studio*, Viking Press, New York 1996
20. Zaicik, Olga – *Meridiane. Jan Kott*, http://www.romlit.ro/jan_kott

Mihaela Bețiu

William Shakespeare – regula geniului

În Anglia, tot ce a produs epoca renașcentistă pare să poarte marca geniului pe care Elisabeta, singura de-a lungul istoriei Coroanei engleze, l-a avut. Regina Elisabeta I, fiica lui Henric al VIII-lea și a Annei Boleyn, urcă, la vârsta de douăzeci și cinci de ani (1558), pe tronul unei țări sărace în bani, vase și armate; hărțuită de dușmani interni și externi, începe o politică de pace în interior, de sprijinire a comerțului și culturii. Era deopotrivă intelectual, lingvist, teolog, muzician, poet, o mare iubitoare de teatru, procesiuni, vânătoare și dans. Prea deșteaptă ca să se mărite, își păstrează virginitatea și o folosește ca pe o momeală, mai ales că era deosebit de fermecătoare, șireată și, sub aparenta flexibilitate feminină, ascundea o forță reală, întru totul masculină. Îi plăcea să hotărască după capul ei, fără exagerare însă, păstrând până la moarte pe lângă ea sfetnici buni. A avut istețimea de a se folosi de curiozitatea și curajul unor marinari pe jumătate pirați, cărora le-a permis beneficiul personal și, punându-le în mână cartea de rugăciuni, i-a trimis să cucerească mări și colonii în numele Patriei; pe care au transformat-o, în curând, într-o mare putere maritimă. Așa au făcut înconjurul pământului, au colonizat America, i-au înfrânt pe spanioli³⁷, în timp ce alții, acasă, încurajați la rândul lor de regină, au deschis companiile de capital mixt și Royal Exchange. Beneficiind de-o bună sănătate, dar mai ales de-o minte suplă, va domni până la 70 de ani, când îl va lăsa pe

³⁷ Iată ce discurs ține armatei în 1588, când spaniolii se îndreaptă spre Anglia: „Știm că trupul ne e slab, ca al unei femei, dar inima și sângele ce ne curge în vine sunt ale unui rege, și încă ale unui rege al Angliei, și lehamitea ne cuprinde când ne gândim că Parma sau Spania sau vreun alt prinț al Europei ar îndrăzni să ne calce ținutul; căci de-o vor face, mai curând decât să se pogoare rușinea peste noi, noi înșine vom pune armura, noi înșine vom fi generalul vostru, și judele, și mâna care va răsplăti fiecare dovadă de vitejie pe care o veți da pe câmpul de luptă.” (parcă ar vorbi Henric al V-lea al lui Will!) Anthony Burgess, *Shakespeare*, trad. Sorana Corneanu, editura Humanitas, 2002, p. 79

tron, neavând ea însăși copii, pe fiul rivalei pe care a trebuit s-o ucidă, celebra Maria Stuart.

Astfel că ceea ce cunoaștem drept teatrul elisabetan este, de fapt, teatrul elisabetan-iacobin. Singurul avantaj al venirii lui Iacob I Stuart a fost că prin el, ca rege al Scoției, cele două țări s-au unit formând Țara Galilor, adică ținutul britanicilor. El era mult mai slab decât Elisabeta, pederast, fricos, detesta să vadă arme de luptă; a transformat din nou Curtea în sclava adulațiilor monarhice, dar i-a plăcut teatrul și plătea dublu pe un spectacol la comandă, ca să o întrecă pe fosta regină care dădea 10 lire. A fost, în schimb, ajutat de soartă, căci, în timp ce în Europa catolică și protestanță se măcelăreau continuu, Anglia se reformase pe cale pașnică, ceea ce-i lăsa pe englezi să continue politica de expansiune a Elisabetei pentru formarea celui mai mare imperiu colonial din istoria modernă.

Dar să revenim la Elisabeta și la cel mai de seamă supus al ei, care s-a născut la șase ani după urcarea ei pe tron, într-un an (1564) în care bântuia ciuma, de care el va scăpa de mai multe ori în viață. Probabil a învățat să facă mănuși în atelierul tatălui său, se știe că voia să devină poet, că a fost pentru un timp profesor, că a studiat ca să devină avocat (unii vorbesc, dar neîntemeiat, că ar fost grefier, sergent, chiar marinar) și că a văzut primele piese de teatru acasă în Stratford, ba chiar i-a cunoscut mai îndeaproape pe actori, pentru că tatăl său, devenit șambelan, le împărțea acestora diurnele, atunci când veneau în turneu. Căsătorit la numai 18 ani pentru că o lăsase pe Anne Hathaway însărcinată, deși era îndrăgostit și de altă Anne, va fi tatăl a trei copii³⁸. Din dorința de a dobândi prosperitate, dar și din cauza cicălelii Annei, poate și din cauza abstenenței (de teama de a nu spori o familie și așa prea numeroasă, căci soții Shakespeare trăiau în aceeași casă cu părinții și cu frații³⁹), William pleacă în 1587 la Londra.

Pe măsură ce teatrul Evului Mediu se secularizase, crescuse tot mai mult tendința de a căuta în el nu doar învățăminte, ci și distracție. Dar să ne uităm puțin în urmă. Actorii erau toți amatori. Existau două feluri de reprezentații: reprezentații cu piese

³⁸ Susanna, cea mare, preferata lui pentru că era mai dotată, mai isteată, mai citită și mai bine văzută în târg, va fi urmată de gemenii Hamnet (care a murit la 11 ani când bunicul lui a primit titlul și blazonul pe care-l aștepta de mult timp) și Judith.

³⁹ Unul din ei, Edmund, era actor (dar nu în trupa fratelui său) și a murit la numai 27 de ani.

religioase (mistere) jucate de meșteșugarii breslelor și piese semi-religioase (jucate de trupe itinerante) care se numeau moralități pentru că încercau să transmită o lecție morală prin mijloace alegorice (prin personaje de genul Înțelepciunea, Viclenia, Plăcerea, Nebunia, Înșelăciunea, Indignarea, Încăpățânarea, Răutatea, Răzbunarea, Zavistia ș.a.). Spre sfârșitul secolului al XV-lea, moralitățile se combină cu interludii comice și, mai târziu, capătă două forme: o variantă populară și una aristocratică. Moralitatea aristocratică se juca prin curțile și casele nobililor, cea populară prin hanuri și pășuni. Cu timpul, curtea interioară a unui han se dovedește cea mai bună soluție pentru o reprezentație de o zi, oamenii veneau cu plăcere, consumau vin și bere, iar proprietarii erau tot mai mulțumiți de câștig. Unii întreprinzători isteți⁴⁰ au preluat hanurile londoneze și le-au transformat în teatre permanente, pentru care erudiți de la Oxford și Cambrige furnizau texte imitându-l pe Seneca.

În 1592, în Londra existau trei teatre. O trupă număra între 8 și 14 actori, numai bărbați, distribuiți și în roluri feminine. Teatrele erau plasate, de fapt, lângă Londra, în zona numită providențial „liberă”, căci teatrele nu inspirau încredere celor care azi s-ar numi edili ai orașului, fiind locuri unde se puteau răspândi molimele, unde se adunau vagabonzi și infractori și unde actorii ofereau ceea ce nu se numea încă artă, ci minciună și păcat. Este vorba despre Teatrul „Theatre” și Teatrul „Curtain” în partea de nord a Londrei și Teatrul „Rose” la Southwork, la sud de Tamisa, nu departe de Podul Londrei.

Teatrul Rose găzduia pe Oamenii Lordului Strange, o companie distinsă, condusă de cel mai bun actor al vremii – Edward Alleyn⁴¹, interpretul de geniu al eroilor tragici ai lui Marlowe. După ce Ned Alleyn are succes cu „Evreul din Malta”, la numai o săptămână joacă o nouă premieră care va aduce recordul de încasări al stagiunii și 10.000

⁴⁰ Spre sfârșitul secolului al XVI-lea, existau două forme de organizare a trupelor:

- Actorii depindeau de un antreprenor care le închiria teatrul, cu costumele și cu recuzita necesară, îi finanța pe aceștia și pe autori, dar își însușea cea mai mare parte din veniturile obținute din spectacole.

- Actorii principali ai trupei se întovărășeau pe bază de cotă-parte, cum avea să fie cazul trupei lui Shakespeare.

⁴¹ **Edward Alleyn** (1566-1626), celebru chiar înainte de a fi împlinit 20 de ani, a jucat întâi în trupa Oamenilor Contelui de Worcester și, deși a jucat mai mult piesele lui Marlowe (dar și ale lui Thomas Kid, el fiind impresionantul Hieronimo din „Tragedia spaniolă”), l-a inspirat mult pe Shakespeare. A fost un om prosper, respectat, căsătorit cu fiica unui nobil, fondator al unui colegiu și a știut, ca și mai tânărul său rival Richard Burbage să adune o avere considerabilă din teatru, lucru ce dovedește, o dată în plus, pasiunea și susținerea publicului englez al epocii.

de oameni să o vadă – „Henric al VI-lea” de William Shakespeare. Din acel moment, Shakespeare va deveni marele rival al lui Marlowe, dar numai pentru un an în mod direct, căci acesta va muri ucis⁴². În 1593 ciurma a fost atât de virulentă încât mătura o mie de suflete pe săptămână. Ned Alleyn, având protecția regală, pleacă cu trupa în provincie pentru tot restul anului; e vorba de Thomas Pope, John Heminges, Gus Phillips, George Bryan, precum și William Kemp⁴³ (toți aceștia sunt bunii și experimentații actori care vor deține rolurile principale shakespeariene, după cum aflăm din prima ediție a operei acestuia, apărută postum, în 1623). William a luat un alt drum, a mers la reședința contelui Southampton, cu rol de poet de casă, sau altfel spus, un fel de prieten. Avea nevoie de un protector; îi trebuia răgaz ca să studieze cronicile și să scrie. Între timp, lordul Strange a murit, iar actorii trupei lui Alleyn, trebuind să-și caute alt protector, l-au găsit în persoana lordului Hunsdon. Așa ia naștere, în 1594, cea mai mare companie teatrală a vremii, Oamenii Lordului Șambelan, care avea parte de cel mai mare dramaturg al timpului⁴⁴ ce-și încheia acum lunga perioadă de noviciat și începea să-și scrie marile piese. Le trebuia un loc unde să joace și-l vor găsi la „Theatre”.

⁴² **Christopher Marlowe** (1564-1593) era de vârsta lui Shakespeare, dar pentru că începuse mai devreme să scrie poezie și dramaturgie, avea deja reputație. Dar această reputație nu se baza numai pe realizări literare. Născut într-o familie săracă, avusese norocul să ajungă la Cambridge, unde fusese atras în lumea spionajului. Avea să ducă o viață turbulentă, între bețivani și băiețandrii care-i plăceau, mereu scandalagiu, proferându-și mereu înjurăturile și discursurile atee ... sau poate, presupune Anthony Burgess, era un mijloc de acoperire a adevăratei lui activități. A murit în 1593, ucis cu un pumnal în frunte în urma unei încăierări sau, poate, execuții.

⁴³ Pe **Will Kemp**, Shakespeare îl cunoscuse la Stratford în 1587, când trupa *Oamenii Reginei* s-a aflat acolo în turneu. El și cu Tarleton erau principalii comedieni ai trupei. **Dick Tarleton** era vestit pentru improvizațiile sale scilpitoare și gagurile mereu noi; era isteț, dar prea ascuțit la limbă, supărând-o odată și pe regină cu ironiile lui (el este Yorick, după afirmația cercetătorilor). După ce Tarleton a murit din cauza ficatului distrus, Kemp și Shakespeare, despre care nu știm cu certitudine că ar fi făcut parte din trupă, se vor îndrepta spre trupa lordului Strange. Kemp va fi clovnul principal al trupei, într-o vreme în care tendința se îndrepta dinspre tumbă, ocheade și improvizații, spre arta retorică, căreia i-a adus strălucire Alleyn.

⁴⁴ Ca și în Italia sau Spania, fiecare trupă își avea *dramaturgul* ei ce îndeplinea și funcția de regizor, într-o măsură minimă, el fiind cel ce le explica actorilor cum trebuie să-i joace piesa. Pentru că dramaturgul era plătit o singură dată pentru o piesă, era nevoit să scrie câte 3-4 pe an, singur sau asociindu-se cu un coleg. Sursa de inspirație era în primul rând istorică pentru că publicul englez avea o deosebită predilecție pentru acțiuni grandioase, războinice, pentru personaje titanice, deoarece aveau cu toții proaspătă memoria recentelor orori care au zguduit întreaga țară secerând un milion de oameni. Războiul de 100 de ani se curmase în mod miraculos datorită apariției Ioanei d'Arc, dar fusese urmat imediat de Războiul celor două roze.

„Theatre” era un teatru bine făcut, ridicat în 1576, pe când Alleyn era încă un copil, de către James Burbage⁴⁵ - primul actor profesionist englez. Fiul său, Richard Burbage (1567-1619), cu trei ani mai tânăr decât Shakespeare, învățase actoria de la Ned Alleyn, care nu acoperea decât registrul retoric înalt, nefiind capabil de umor sau de gingășia romantică trebuincioasă pentru rolurile comediilor lui Shakespeare. Probabil că atunci când Richard l-a jucat pe Fundulea din „Visul unei nopți de vară” a avut ocazia să-i parodieze stilul, preluând tonul lui „Tragedia spaniolă” a lui Thomas Kid. „Burbage nu numai că acoperea un larg registru emoțional și dovedea agilitate fizică, dar mai știa și destul de multe despre posibilitățile vizuale ale noului tip de teatru, inclusiv valoarea machiajului realist.”⁴⁶ Era pictor de portrete și desena personal, în culori fine și delicat combinate, chipurile băieților care jucau rolurile de femei. Pentru că, așa cum am mai spus, spre deosebire de Italia, în Anglia actrițele nu vor urca pe scenă decât în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, odată cu Restaurarea Stuartilor⁴⁷. Dick Burbage va deveni cel mai mare actor al timpului, creând marile roluri din tragediile shakespeariene cu sinceritate, forță și adevăr istoric.

În 1595-1596 situația economică a Londrei era jalnică; prețurile alimentelor erau atât de mari, încât oamenii se răsculau tot timpul, în timp ce regina reușea să susțină cu greu războiul din afară dat alături de francezi împotriva Spaniei catolice. Oamenii Lordului Șambelan dădeau uneori reprezentații la Curte, comedii bineînțele, căci era destulă seriozitate pe străzi, unde oamenii mureau de foame. Satira devenea acum modul dominant al scenelor de teatru, căci, dacă omul era căzut în nevolnicie, măcar trebuia îndreptat moral. Așa intră în scenă Ben Jonson care îl disprețuia pe Shakespeare considerându-l incult, incapabil să alcătuiască bine o piesă, făcând-o „prea lăbărtată”. Bineînțele, Shakespeare nu respecta decât unitatea de acțiune, iar Jonson era convins că

⁴⁵ **James Burbage** era tâmplar (asemenea personajului din „Visul...”) și-și construise cu mâna lui teatrul, ce va fi model pentru „Cortina”, „Blackfriars”, „Trandafirul”, „Lebăda” sau „Globus”. El este inventatorul dispozitivului scenic elisabetan. Edificiul teatral era din lemn, scena era deschisă, înconjurată pe trei sferturi de spectatori și, pentru că aproape nu exista decor, accentul se punea pe rostirea versurilor. Popularele teatre elisabetane vor ceda încetul cu încetul locul sălilor închise, îndeosebi în timpul domniei Stuartilor (1603-1642).

⁴⁶ Anthony Burgess, *Shakespeare*, trad. Sorana Corneanu, editura Humanitas, 2002, p. 144

⁴⁷ Stuartii și Curtea lor aduc și gustul pentru regulile clasice la revenirea din exilul francez, ca și permisiunea dată actrițelor de a urca pe scenă. Alături de marele actor *Thomas Betterton*, vor cunoaște gloria *Elisabeth Barry*, *Anne Bracegirdle*, *Anne Oldfield*.

„atenția publicului trebuia concentrată prin limitarea timpului și spațiului.” Pesemne, zicea el, că Shakespeare nu putea să scrie după reguli și de-aia își întinde acțiunea pe ani întregi, o poartă din oraș în oraș, ba chiar din țară-n țară. „Publicul se zăpăcește, îi dai prea multe să îngurgiteze!”⁴⁸ Probabil că așa sunau discuțiile lor aprinse, pe când beau o bere împreună și se contraziceau la nesfârșit pe tema artei și regulilor ei⁴⁹. Desigur, Will invoca acel mare principiu al Renașterii – „Ars imitatio rei”⁵⁰ – căci el nu pierdea din ochi niciodată starea oamenilor de pe stradă sau ce se întâmpla la nivel macro, acolo unde Regina avea de furcă cu ambasadorii francezi sau olandezi, cu amenințări din partea spaniolilor, cu trădători ca Essex. El reținea totul și folosea totul la momentul potrivit, fără să-și pună viața lui sau a actorilor lui în pericol. Arta e artă. Artistul trebuie să observe, să comenteze, nu să se implice. Acesta pare a fi înțeleptul său principiu.

Și că metoda jonsoniană a satirei ascuțite nu-l interesa e una, dar în conceptul de „humouros man” (omul umorilor), nou apărut și care avea să dea o nouă dramaturgie, cu regulile ei, nu credea nici atât. Termenul care era pe toate buzele, „humor” era folosit în legătură cu un soi de psihologie mecanicistă care lega temperamentul uman de fluidele elementare ale trupului. După cum materia era compusă din patru elemente, tot astfel sângele, flegma, mânia (bila galbenă) sau melancolia (bila neagră) sau, mai bine zis, proporția lor în trup dădea temperamentul omului și-i influența mintea. „Dacă sângele predomina, omul avea un temperament sangvin; dacă flegma era în proporție mai mare, omul era flegmatic; iar colericul sau furiosul și melancolicul sau deprimatul erau cei în care predomina una sau alta din cele două bile... Un om normal era acela ale cărui umori se aflau în echilibru perfect.”⁵¹ Bineînțeles că pe noii dramaturgi nu-i interesau „normalii”. Probabil că la unul dinăștia se referea Hamlet când le vorbea actorilor de interpretării aceia care se umflau în pene și răgeau mai ceva ca Tergamant sau Irod. Poate că dramaturgul Shakespeare se distra uneori pe seama unor asemenea credințe empirice,

⁴⁸ Burgess, Anthony, *Shakespeare*, p. 171

⁴⁹ Trebuie spus că în 1580 *Sir Philip Sidney* publicase eseu „Apărarea poeziei”, prin care îl face cunoscut englezilor pe Aristotel și pe comentatorii săi italieni. Pe aceeași filieră, actorul, dramaturgul, traducătorul operei lui Horațiu, *Ben Jonson*, este considerat primul englez cu temperament critic, ce s-a plasat prin „Descoperirile despre oameni și lucruri” (1641) pe o poziție clasicizantă, care, deși contrară sensului dramaturgiei shakespeareiene, are totuși valoare documentară.

⁵⁰ *Ars imitatio rei* – arta este imitația lucrurilor, deci a lumii. (lat.)

⁵¹ Burgess, op cit, p. 164

el care observa omul și-l studia în toată complexitatea interdeterminărilor lui, dar actorul și regizorul Shakespeare, e cel puțin la fel de vehement ca Hamlet în lecția lui către actori când pare a zice: „Așa nu!” și „Iată regulile! Țineți de ele!” sau, în exprimarea proprie, „Fii binecuvântat și-nseamnă-ți pe răboj aceste sfaturi!”⁵².

„Hamlet” a fost jucat în premieră absolută la „Globe”. Teatrul fusese înființat în 1599 din necesitate, căci proprietarul terenului pe care se afla „Theatre”, folosindu-se de expirarea contractului și de notorietatea trupei Lordului Șambelan, le-a propus o sumă scandalosă, pe care frații Burbage „nu vor s-o dea și pace”. Încep să caute și reușesc să cumpere un teren de grădină lângă Maid Lane. Aveau nevoie de capital, desigur. Frații Burbage au oferit jumătate, cealaltă jumătate fiind acoperită de Heminges, Phillips, Pope, Kemp și Shakespeare. Au angajat un constructor și, pentru că nu mai aveau bani, într-o noapte în care proprietarul terenului pe care era „Theatre” era plecat, s-au dus și și-au luat, bucățică cu bucățică, teatrul înapoi. În fond, lemnul fusese al lui James Burbage!

În spațiul oval, „un O din lemn”, cu toate datele pe care le cunoaștem (avanscenă prelungită, nișă cu cortină în spate, deasupra o galerie terasată, mai sus, galeria muzicienilor, o pivniță spațioasă, cu trapă), actorii aveau să joace mai întâi „Henric al V-lea”. Pe teatru au arborat un steag elocvent: Hercule cu lumea pe umeri, iar motto-ul teatrului va fi: „Totus mundus agit histrionem”, altfel zis, „Lumea-ntregă e o scenă”. Și dacă lumea e un glob, scena se numește „Globe”.

Se spune că nu tu alegi subiectul, ci el te alege pe tine. Nici Shakespeare nu a ales povestea lui Hamlet. Dick Burbage a descoperit-o într-un cufăr unde era și o piesă mai veche de-a lui Thomas Kid. Tot el, marele actor al trupei, va fi Hamlet și va aduce aplauzele furtunoase ale publicului. Dar cine joacă la premiera din 1601, alături de Burbage? Jack Heminges, Gus Phillips, Tom Pope, George Bryan, Harry Condell, Will Sly, Dick Cowly, Jack Lowin, Sam Cross, Alex Cook, Sam Gilburne, Robin Arnim, Will Ostler, Nat Field, Jack Underground, Nick Tooley, Willie Ecclestone, Joseph Taylor, Benfield și Gough, Dicky Robinson, Shank și Rice. Niște actori pe cinste! Mai știm poate câte ceva de Robin Arnim, un tânăr pe care Shakespeare îl descoperise de curând și pe

⁵² Cuvintele cu care încep celebrele sfaturi ale lui Polonius către fiul său, Laert, un fragment care, deși de mici dimensiuni, reprezintă o esență de gândire renescentistă, un catehism al comportării înțelepte.

care-l învățase legile meseriei. Avea un talent comic deosebit – „nu bătrânul bufon scâlâmbăiat, bun doar de tumb și prosteli, ci unul capabil de remarci înțelepte, de observații subtile, un personaj cu melodia și patosul lui speciale.”⁵³ Robin avea să fie Tocilă în „Cum vă place” și Feste în „A douăsprezecea noapte”, dar și Nebunul lui Lear. Despre Robinson știm că era actorul preferat al lui Ben Jonson și despre Rice că a cunoscut faima cu Sir Hugh Evans sau cu Glendower.

Dar Shakespeare? El va juca Duhul, el, care întotdeauna își alegea rolurile secundare, un străjer, al cincilea gentleman ... Modestie sau eficiență? Nu știm, dar știm că un dramaturg are multe de învățat din jocul unui Burbage sau Arnim și un regizor trebuie să vadă spectacolul ca să-l poată corecta.

Ce le spunea Shakespeare, când le explica rolurile sau când le făcea observații, în repetiții sau după terminarea piesei, este, sigur, ce le spune Hamlet actorilor veniți la Elsinore: „Te rog, spune tirada răspicat și curgător, așa cum am rostit-o eu; dacă însă te-apuci să răcnești, cum fac mulți actori de-ai noștri, pun mai bine pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mâini prea tare, așa de pildă ca și cum ai tăia aerul cu fierăstrăul. Fii cât mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii – ca să zic așa – în vârtejul pasiunii, trebuie să cauți să păstrezi o măsură care s-o mai astâmpere puțin. O! Mă doare în suflet când aud vreun vlăjgan cu căpățâna vârâtă într-o perucă, sfâșiind o pasiune în bucăți, făcând-o zdrențe și spărgând urechile spectatorilor de la parter, care, de cele mai multe ori, nu sunt în stare să prețuiască altceva decât pantomime de neînțeles și gălăgia. Pe unul ca ăsta, ce se crede mai grozav decât Tergamant și mai Irod decât Irod-Împărat⁵⁴, aș pune să-l bată cu biciul. Te rog, ferește-te de astfel de lucruri.

Să nu fii totuși nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul simț. Potrivește fapta cu vorba și vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depășești măsura; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest scop fiind încă de la începuturile sale și până astăzi să se păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuții adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui și tuturor vremilor și vârstelor tiparul lor. Dacă depășești acest țel sau

⁵³ Anthony Burgess, idem op. cit., p. 179

⁵⁴ În misterele medievale, jucate de meșteșugarii breslelor, rolul lui Irod era cel mai greu, necesitând răcnete isterice. Se poate ca Shakespeare să fi văzut un Irod înfuriat pe vreuna din scenele breslașilor sau cel puțin să fi auzit de la tatăl său, de felul cum se interpreta tradițional rolul.

dacă nu-l poți atinge, chiar de-ai face să râdă pe prostănaci, nu poți decât să nemulțumești un om cu mintea întregă. Iar părerea unuia ca acesta trebuie, în prețuirea voastră, să atârne tot atât de greu cât mulțimea întregă care umple teatrul. Sunt și unii actori, i-am văzut jucând și am auzit pe alții ridicându-i în slava cerului, n-aș vrea să vorbesc cu patimă, care nu mai aveau nimic creștinesc în spusa lor, nici măcar înfățișarea de creștin, de păgân sau chiar om n-o mai aveau. Se umflau în pene și răgeau de am ajuns să cred că i-a făcut oameni vreun salahor de-al creațiunii și i-a făcut greșit, așa de cumplit maimuțureau tot ce e omenesc.

Și nu îngăduiți celor ce fac pe paiățele să spună mai mult decât e scris pentru ei. Sunt mulți care se pornesc pe răs, ca să facă să râdă câțiva spectatori nerozi, deși între timp se joacă vreo scenă însemnată, pe care ar trebui s-o asculte. Urât obicei! Și trădează o ambiție vrednică de milă la caraghiosul care se folosește de asemenea mijloace.”⁵⁵ („Hamlet” - 1601, actul III, scena 2).

Așadar, regula după care trebuie să se conducă actorul este mimesis-ul aristotelic, la care se adaugă măsura lui Horațiu, care se traduce, în epoca de după Hristos în bun-simț uman, deci creștinesc, și artistic. Sau: norma directoare este adevărul (verosimilul ca „oglindă a firii”), iar regula e măsura. Actorul nu trebuie să-și ofenseze Creatorul, care l-a făcut armonios, și nici să supere un singur om cu mintea întregă ca să placă unei mulțimi de prostănaci; dacă pentru această mulțime neghioabă, vreunul adaugă text sau râde în timpul unei scene grave, dovedește o ambiție stupidă și nu e mai mult decât o paiăță. Cerința de a potrivi vorba cu fapta și fapta cu vorba, se referă pe de o parte la măsură în gestică și vorbire, dar și la faptul că acestea trebuie să fie gândite, justificate, să se nască simultan, să exprime, așa cum am spune astăzi, gândul și interioritatea în mod „organic”.

Iată, deci o lecție de arta actorului. Putem să le-o spunem studenților în prima zi de școală sau în ultima. Fiind vorba de Shakespeare e un testament. Adică ceva ce trebuie respectat!

Dar asta nu e tot. Când în actul II, Rozencrantz și apoi Polonius anunță lui Hamlet venirea actorilor, se ivește și prilejul altui tip de observații. O trupă, spune

⁵⁵ Shakespeare, *Hamlet*, traducerea Petru Dumitriu, ESPLA, 1955, p 105.

Shakespeare, „ar câștiga mai mult ca reputație și ca bani, dacă ar sta locului”; trupele au un repertoriu variat cu piese pe care le joacă la fel de bine, fie că sunt scrise „după tipic” (după regula celor trei unități) sau fără tipic. Deosebit de interesantă este însă părerea lui despre copiii care sunt puși să joace teatru prea devreme. Într-adevăr, cam din 1593, funcționa la Londra o trupă de băiețași – Copiii Capelei Regale și ai Bisericii Sf. Pavel, pentru care John Lyly (părintele eufuismului, gongorismul englez) scria comedii ultrarafinate și pline de jocuri de cuvinte și care încântaseră publicul din lumea bună (care nu știa ce tiran era Lyly cu ei!) cu farmecul lor și deveniseră rivali de temut ai trupelor de adulți. Subiectele lor erau furate de la celelalte teatre, lucru deloc neobișnuit, căci deseori prin mulțime sau pe terasă se afla câte unul care stenografa tot, iar seara, când se ducea acasă, rescria ce-și mai putea aduce aminte după semnele făcute. La acești „puișori de uliu, care țipă cu pliscurile căscate de țî se-mpuie urechile” se referă Hamlet când spune: „Cariera lor va ține doar atât cât vor cânta? Oare nu vor spune mai târziu, când vor ajunge actori de rând – lucru foarte probabil, dacă nu au posibilități mai mari – că scriitorii le fac un rău, punându-i să strige împotriva a ceea ce ei înșiși vor deveni?” Shakespeare se îngrijește, iată, cu obstinație de educația publicului. O face și atunci când Hamlet îi dă mâna lui Guildenstern, ca să nu se ofenseze văzând că actorilor le va face o primire mult mai călduroasă și mai ceremonioasă.

Dar, pentru că are atât de mult umor, Shakespeare ne dă un exemplu de perfect cabotinism (în sensul rău, căci cabotin în sens pozitiv trebuie să fie actorul care-l joacă), un exemplu de amatorism (inspirat poate de la breslașii medievali, al căror „meșteșug” se mai putea citi în jocul multor actori) la unul care are toate metehnele și care-ți stârnește un zâmbet duios: Fundulea din „Visul unei nopți de vară”, jucat în 1595 la nunta contelui de Derby și a doamnei Elisabeth Vere, unde era prezentă Elisabeta și Curtea ei. Piesa fusese, e cert, o comandă regală dată în ultimul moment, cum se întâmplă de obicei. De aceea e scrisă astfel încât scenele pot fi repetate separat, iar rolurile sunt croite pe bărbații trupei sau băieții, în cazul lui Thisbe. În piesă – iar o nuntă – a ducelui Theseu. Dar să ne întoarcem la Fundulea, cel capabil să ... rupă pisica-n două: „Dacă-mi dați mie rolul, publicul trebuie să-și păzească bine ochii. O să stârnesc adevărate furtuni, am să mă tângui tocmai cum trebuie. Da' plăcerea mea a mai mare sunt rolurile de tirani. Pot să-l

joc grozav pe Ircule; sau să mă vedeți în rolul lui Rupe-Pisică, se cutremură pământul, nu altceva. Stâncile-nfuriate [...] Astea sunt lucruri făcute pentru Ircule, pentru un tiran. Un amoretz e mai plângăreț.”⁵⁶ Dar un asemenea actor nu poate juca un singur rol, el ar putea să-și subțieze vocea ca s-o joace pe „Tipsea” sau să-și îngroașe glasul ca să răcnească ca leul încât și ducele, uitând de rang, se va ridica în picioare și va striga „Bis, leul! Bis leul! Răcnește încă o dată!” Replica, adresată contelui de Derby, l-a amuzat cu siguranță, cum trebuie să le fi amuzat și pe regină și pe mireasă faptul că puțin istețul Fundulea nu pricepe convenția teatrală. Adică, doamnelor de la Curte trebuie să li se scrie un prolog în care să li se explice că Pyram nu se înjunghie și că leul nu e leu adevărat. Sau să fie poate un șiretlic găsit peste noapte ca să obțină mai multe vorbe de spus?

Oricum ar fi, e cert că teatrul englez evoluase mult de la meșteșugari la Alleyn și de la el până la Hamletul lui Dick Burbage. De la emfază la realism în numai câțiva ani! Îndrăznim să spunem, și sigur nu greșim, că e meritul lui Shakespeare.

Referințe bibliografice:

1. Brăescu, Ion - *Clasicismul în teatru*, Ed. Meridiane, București, 1971
2. Burgess, Anthony - *Shakespeare*, traducere Sorana Corneanu, Ed. Humanitas, 2002
3. Călinescu, Matei - *Clasicismul*, Ed. Tineretului, București, 1968
4. Gheorghiu, Mihnea - *Scene din viața lui Shakespeare*, Ed. Tineretului, București, 1960
5. Kott, Jan - *Shakespeare, contemporanul nostru*, traducere Ana Livescu și Teofil Roll, ELU, 1969
6. Pandolfi, Vito - *Istoria Teatrului Universal*, Ed. Meridiane, București, 1971
7. Popovici, Adriana Marina - *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed. Anima, București, 2000
8. Shakespeare - *Hamlet*, traducere Petru Dumitriu, ESPLA, 1955
9. Shakespeare - *Visul unei nopți de vară*, traducere Dan Grigorescu și Ion Frunzetti, Ed. Minerva, București, 1981
10. Tieghem, Phillippe van - *Mari actori ai lumii*, Ed. Meridiane, 1969

⁵⁶ Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, ed. Minerva, trad. Dan Grigorescu și Ion Frunzetti, 1981, p 19

Liviu Lucaci

Matricea Shakespeare

Dacă teatrul este arta oglinzirii („rostul său este să-i pună lumii oglinda în față” – „Hamlet”, discurs către actori), atunci Shakespeare este oglinda lăuntrului nostru. Așa cum reflexul oglinzii ne întoarce trăsăturile: liniile chipului, conturul corpului, urmele pe care timpul le sapă, neobosit, în materialul friabil al trupului nostru, tot așa personajele shakespeariene ne fixează măștile pe care le purtăm în momentele de cotitură ale existenței noastre. Iubire, prietenie, trădare, gelozie, pasiune împinsă la limite, suferință, boală, recunoștință, crimă sau ticăloșie – chipurile încercărilor noastre sunt toate acolo, trasate cu o mână sigură care nu lasă loc de greșală. Toate eșecurile și izbânzile noastre sunt predesenate de el.

Fiecare cultură își are modelele sale, reușitele exemplare care o marchează definitoriu desenându-i profilul, reperatele de la care își măsoară întinderea și importanța. În cultura europeană, chipurile lui Shakespeare au ajuns să cristalizeze exemplar frământările noastre ca ființe încercate de destin. Știm cum arată povestea de iubire perfectă, după ce el a dat lumii „Romeo și Julieta”. Am învățat lecția geloziei ce duce la crimă odată cu tragedia lui Othello, știm să recunoaștem viclenia după apariția lui Iago, ambiția nemăsurată aliată cu lipsa de scrupule după portretul regelui șchiop și scâlâmb care vrea să supună o lume pentru a răscumpăra vitregia unei nașteri lipsite de noroc. Spunem îndrăgostit ca Romeo, pasional ca Othello, inteligent și nemilos ca Richard, pururi dubitativ precum Hamlet, deznădăjduit ca Lear, mucalit ca bufonii lui Shakespeare, cei care judecă lumea și o răstoarnă în rime și ghidușii, arătându-i tiparul. Iubirea matură trăiește în Antoniu și Cleopatra, luciditatea însoțită de melancolie adâncă

în Jacques melancolicul, îndrăzneala iubirii care nu se teme de obstacole e zugrăvită în „Cum vă place” și în „Doi tineri din Verona”, fanfaronada aliată cu lașitatea și cu șarja comică e materialul din care e forjat Falstaff. Lear, Hamlet, Macbeth, Orsino, Fundulea, Oberon, Feste, Olivia, Coriolan, Leontes, Ofelia, Gertrude, Rosalinda, Maria, Malvolio, Osric, Camillo, toți aceștia întruchipează exemplar trăirile, spaimetele, dubiile, excesele, traumele, așteptările noastre. Shakespeare se dovedește vast ca o lume, generos cât să încapă, ca într-un sac cu proprietăți magice care înghive tot ce vâri înăuntru fără a se umple vreodată, lumea noastră cu toate ale ei. Putem spune, fără teama de a greși prea tare, că noi trăim azi lumea după Shakespeare.

Cum s-a întâmplat asta? Când a devenit el figura matricială după care se toarnă alcătuirea noastră lăuntrică? Și dacă este așa, cum s-a ajuns până aici?

Cine imită pe cine? El imită, în sens superior, creator, natura umană, sau natura umană se toarnă după tiparele zugrăvite de el? Înțeleg de ce ridicăți din sprâncene a uimire. Cum ar fi posibil, chiar și pentru un creator de magnitudinea lui, să credem că un scriitor ar putea influența tiparul firii? Vă amintesc doar că, după Proust, natura a ajuns să imite, destul de prost de altfel, arta. De ce nu atunci ca și tiparul firii să se ia după desenul executat de un maestru?

Când mi-am luat îndrăzneala să aleg titlul „Matricea Shakespeare”, m-am gândit la marele Will ca la un îndreptar. Un pat al lui Procrustes pe care sufletele noastre tulburate se așază ca să li se ia măsura pentru un chip pe măsură.

Desigur, fiecare epocă îl citește pe Shakespeare în cheie proprie. Fiecare generație îi verifică, sever, sentințele. Ia cunoștință, neîncrezătoare, de tramele sale. Și deși vremurile se schimbă, moravurile de asemenea, deși asaltul tehnologiei a învins distanțele fizice, instalând altele noi, de nestrăbătut, el rezistă tuturor testelor, fascinându-ne. Cutremurele lăuntrice generate de el ne zguduie prejudecățile, ne pune în pericol credințele, comoditățile, așezarea în lume.

Cum? De ce? Ce ne atrage? Ce ne face să umplem sălile pretutindeni în lume, în ciuda anilor, mulți, care s-au scurs de când și-a scris poveștile, în loc să îl tratăm ca pe un autor prăfuit, datat, neconform cu problemele noastre? Cu alte cuvinte, cine e el pentru noi? Sau cine am ajuns să fim noi, în mâinile lui?

Încerc să dau câteva răspunsuri, personale, în urma experienței acumulate ca om de teatru, la întrebările riscate de mai sus. Fără rost să mai menționez că reușita încercării mele e exclusă. Răspunsurile rămân simple schițe, incapabile să încadreze un univers în expansiune, precum e universul shakespeareian. Așa cum un copil isteț refuză să deseneze oceanul pe o foaie, convins că apele acestuia din urmă se vor vărsa peste marginile colii de hârtie, tot așa și eu mă rezum să consemnez mai jos câteva încordări fertile ale minții mele, născute din uimirea întâlnirii cu Shakespeare. Deci, să începem scurtul meu eseu nesăbuit despre Shakespeare, zămisliitorul de lumi.

Cum îl citim/studiem pe Shakespeare?

Ca profesor de arta actorului, mediez deseori prima întâlnire a actorului-student cu Shakespeare. Prima lectură în cheie profesională, desigur. Fac așadar cunoștință studentului cu cuvintele sale într-un cadru profesional, ca într-un soi de laborator de testare. Prima reacție e cea de neînțelegere. Studentul citește vorbele lui Shakespeare, dar se pierde repede în hățișul de poteci pe care le deschide textul și atunci riscă să piardă contactul, rămânând dezamăgit și frustrat. Riscă să îl catalogheze pe marele Will stufos, neclar, palavragiu uneori, înecat în baia sa de cuvinte pe care studentul le înțelege pe jumătate, neconvins că merită să treacă la următorul nivel. E riscul dintâi. Ca poarta de acces să rămână închisă, novicele să fie îndepărtat prin lehamite și ca urmare să nu ia niciodată contact cu comorile adăpostite înăuntru.

Primul obstacol ce trebuie trecut e recuperarea poveștii. De aceea îi rog pe studenți să povestească, în urma lecturii atente, piesa citită cu vorbele lor. Încercarea nu e lipsită de capcane. Străduindu-se să pătrundă înțelesul noianului de cuvinte pe care le au în față, studenții trec la studiul semantic al textului. Dezbăt, recitesc, consultă dicționarul, acumulează cunoștințe legate de epocă, istorie, obiceiuri locale, folclor, cutume, etc, toate legate de lumea descrisă în piesă. Apoi, după un parcurs istovitor, o repovestesc. Prima dată nesigur, scăpând amănuntele, trădați de cuvintele pe care le folosesc, nereușind mereu să pună laolaltă înțelesurile acumulate în perioada de studiu a materialului. În cele din urmă, reușesc. Piesa e repovestită, fluent, clar, coerent, adeseori cu haz, iar studenții zâmbesc mulțumiți că au supus balaurul. Acum pot spune și prietenilor lor dinafara lumii teatrului despre ce e vorba în Hamlet, Lear, Coriolan. E un prim pas: împrietenirea.

Atunci începe etapa a doua: repovestirea piesei din perspectiva câte unui personaj al piesei. Aici perspectiva se schimbă violent și definitiv. Ceea ce părea clar și coerent în imaginea de ansamblu abia obținută, se distorsionează, frânge, descompune în jumătăți de adevăr atunci când studenții sunt obligați să urmărească povestea din punctul de vedere îngust al unui singur personaj. Ce se petrece acum însă este ceva important. Imaginea de ansamblu, simplificatoare ca orice privire de sus, se estompează, arătându-și limitele, și în schimb apar adevărurile individuale ale personajelor. Felul de a gândi al personajului ales spre studiu, așa subiectiv cum e, confuz uneori, dă naștere replicilor pe care le acesta le rostește. Adevărurile personajelor se nasc și le ies de pe buze, exprimate în cuvinte potrivite să modifice lumea în care se mișcă, conform cu scopurile fiecăruia dintre ei. Felul lor de a fi se trădează cu fiecare vorbă rostită. Mai mult, și aici merită făcută o subliniere semnificativă, adevărurile lor se nasc cu fiecare cuvânt rostit. Așa cum nu știm care este țelul nostru în viață la un anumit moment, până când, forțați de o situație limită, ajungem să îl rostim. Și abia de la momentul acela încolo știm ce avem de făcut. Așa e și în textele studiate. Fiindcă la Shakespeare, realitatea ficțiunii ia naștere simultan cu rostirea replicilor lui.

Cum asta? Nu la fel se întâmplă cu oricare alt autor? Vorbele nu sunt singurul mod de a da naștere unor realități ficționale?

Desigur, într-o anumită măsură așa este. Numai că la Shakespeare, așa cum strălucit sublinia Peter Brook undeva, felul lui de a construi povestea din cuvinte are două laturi, două modalități diferite între ele care funcționează în paralel, modalități care la alți autori ies la iveală separat și pe rând. La Shakespeare însă monologul personajului, modalitatea prin care acesta dezvăluie ce gândește despre situația în care se află, este îngemănat îndrăzneț cu textul care generează acțiune scenică. Și totul îmbrăcat în haina obscură, splendidă și revelatoare totodată a poeziei. Spune Peter Brook că dacă nu ar fi existat Shakespeare, noi, oamenii de teatru, am fi rămas cu impresia că așa ceva nu e cu putință. Gândurile asupra acțiunii și acțiunea propriu-zisă ar fi rămas separate. Însă aici, la Shakespeare, cel mai adesea cele două au loc simultan, merg împreună, braț la braț. Personajul spune ce gândește despre ceea ce face, a făcut sau urmează să facă, simultan cu actul pe care îl înfăptuiește. Avem de a face așadar cu un procedeu dramaturgic de tip

chirurgical, prin care mentalul personajelor este scos la iveală, un procedeu prin care spectatorii sunt martori la ce se petrece în mintea celor care înfăptuiesc, în același timp cu fapta. E un soi de seismograf care transmite în direct undele cutremurelor interioare ale personajelor piesei. Și asta este extraordinar. Neobișnuit și revelator. Unic. Însământător chiar.

Cum este Shakespeare? Întrebare la care i se cere răspuns, mai devreme sau mai târziu, fiecărui profesor, regizor, actor, îndrumător de teatru care a luat contact cu acesta și se încumetă să îl predea ca materie de studiu sau să îi pună în scenă textele. Întrebare care îi preocupă pe spectatorii, cititorii, fanii și detractorii lui Will. Răspunsul meu ar fi că Shakespeare este contradictoriu, paradoxal, îndrăzneț, insolent, erotic, vizionar, superb, nedrept, inegal, crud, uman, neterminat – în sensul desăvârșirii sale continue, sălbatic adesea, imposibil de supus unei formule care să îl descrie. Iar asta îl face interesant de studiat și îl aduce aproape de noi. Din orice perspectivă l-am studia, studiul lui Shakespeare este fertil. Shakespeare este politic, teologic, metafizic, erotic, uman. Shakespeare este un nod care ține lumea împreună să nu se destrame. Toate ițele trec prin el. Asemenea gării centrale dintr-o mare metropolă. Locuitorii acesteia trebuie să treacă pe acolo în drumurile lor. De aceea neștiutorii de Shakespeare, cei care îl ignoră sau îl defăimează fără să îl citească, nu știu că de fapt el e prezent în viețile lor permanent, conturându-le destinele. Fețele lui Shakespeare sunt multiple, uneori greu de deslușit pentru un ochi neavizat, iar influența lui rămâne uriașă. Fanii serialelor de ultimă oră nu știu că, spre exemplu, un personaj de succes ca Frank Underwood din House of cards, serialul american al ultimilor ani, își datorează reușita marelui Will, Richard al III-lea fiind modelul recunoscut după care Frank își construiește intrigile politice lipsite de scrupule. Și exemplele pot continua, nenumărate.

Ce vreau să spun cu asta? Ce importanță atât de mare poate avea că personajele lui Shakespeare influențează și astăzi pe creatorii de pretutindeni?

Vreau să spun mai mult de atât. Nu doar că Shakespeare este un părinte care inseminează cultural mințile noastre. Ci că el a găsit formula. Formula magică prin care ne-a descris alcătuirea lăuntrică. Ca un soi de poțiune care în proporții anumite dă mereu rezultatele scontate. Un pic din asta, un pic din cealaltă și avem în față ticălosul. Un vârf

de aici, o țără de dincolo și iată îndrăgostitul. Și așa mai departe cu intrigantul, indecisul, palavragiul, misticul, visătorul, gelosul, loialul, etc, etc.

Prin urmare, dacă vrei să cunoști chipul trădării unui prieten, sau fața crimei pentru bani sau onoruri, nu ai decât să citești scena celor doi ucigași din Richard al III-lea. Dacă vrei să știi cum arată o femeie îndrăgostită care ar face orice ca să-și găsească iubitul, pui mâna pe „Doi tineri din Verona” și te așezi în fotoliul de acasă sau în cel de la teatru și urmărești povestea. E totul acolo. Nu ca o demonstrație didactică, ci ca o vrajă prinsă în cuvinte care își dezleagă puterea de fiecare dată, la fiecare nouă lectură. Asemenea unei formule chimice pe care dacă o respecti, vei avea la sfârșit în eprubetă aceeași substanță. Negreșit.

Dar să continui cu procesul prin care îmi conduc studenții spre întâlnirea cu Shakespeare... Odată ce povestea e repovestită ca imagine de ansamblu, și apoi spusă și răspusă prin gura fiecărui personaj, apar întrebările legate de opțiunile acestora din urmă la problemele diverse, grave, ultime, cu care ele se confruntă pe parcursul piesei. Și aici e lupta cea mare care e dusă în mintea învățacelui lui Shakespeare. La început, când e vorba să străbată mental soluțiile pe care personajele le adoptă la încercările piesei, studenții se grăbesc cel mai adesea să se declare uimiți și neîncrezători, dacă nu de-a dreptul indignați de acțiunile personajelor. E fals! Ridicol! Exagerat! Absurd! Eu nu aș face niciodată ce face Richard, Lear, Demetrius, Ofelia, Maria, Malvolio în situațiile date. Eu nu aș trăda, ucide, șantaja, umili, declara ce declară personajele lui! Oare? Acesta e momentul cheie. Încercarea finală. Proba Shakespeare.

Exercițiul următor pe care îl fac întotdeauna cu ei este de a-i îndemna să parcurgă, conform magicului ce ar fi dacă, încercările personajelor care îi intrigă și să le înțeleagă opțiunile. Iar când reușesc să le înțeleagă omeneste slăbiciunile, constrângerile, neputințele, îi rog să exprime cu vorbele lor respective încercări. Noianul de înțelesuri aflate în vorbele lui Shakespeare, odată deslușite prin studiu, vor fi foarte greu de exprimat cu alte cuvinte decât cele ale autorului, păstrându-se bineînțeles concizia și straturile semantice. De cele mai multe ori studenții se descoperă forțați, constrânși de rigorile situației să folosească exact vorbele lui Will. Dacă vor să păstreze bogăția situației. Odată ajunși aici se vor lăsa cucerți, de aici încolo, de reușitele lui Shakespeare,

descoperindu-le ca imperios necesare. Shakespeare va fi al lor, pentru ei, din ei. Un Shakespeare bogat și misterios, îndrăzneț, insolent și contradictoriu ca viețile lor de tineri aflați la început de drum.

De altfel, cum să nu te lași cucerit de îndrăzneala nemaiauzită a unui criminal care cere mâna nurorii victimei chiar de față cu cadavrul socrului ei, și chiar pe drumul spre înmormântare? Insolenta lui Richard te înmărmurește, făcându-te captiv poveștii pe care vrei să o vezi până la capăt, curios să afli unde mai poate duce. Cine poate rămâne indiferent la caznele iubirii puse la încercare ca în „Romeo și Julieta” sau în „Antoniou și Cleopatra”? Sau cine e interesat de culisele puterii nu își va putea lua ochii de la intrigile din Iulius Cezar sau Titus Andronicus. Putere, iubire, trădare, boală, nebulie, moarte. Teme centrale în opera lui Shakespeare care sunt tot atâtea subiecte de interes pentru noi. Ingredientele vieții, vrem nu vrem.

Evenimentele vieții fiecăruia dintre noi vin de-a valma, pe nepregătite și nemestecate. Pentru a le înțelege și a le ordona într-un tablou coerent ne slujim de modelele culturale pe care le avem la îndemână. E ceea ce facem de vreo 400 de ani cu Shakespeare. Așa cum părinții îți modelează caracterul, folosindu-se de exemple și de experiența personală, la fel și Will al nostru ne ajută să numim ce ni se întâmplă, ce se petrece cu noi. Tot la fel cum învățăm în copilărie cum se spune la scaun sau la masă, cum să folosim tacâmurile sau cum să ne legăm șireturile, la fel învățăm să numim și trăirile noastre, pentru a le putem digera mai ușor. Așa cum am spus deja mai sus, știm ce e prietenia, trădarea, iubirea, etc, după ce am luat cunoștință de poveștile exemplare shakespeariene. Iar ce nu încapă în exemplele/tiparele amintite, rămâne de neînțeles. Hic sunt leones, cum scriau geografi în hărțile vechi deasupra teritoriilor încă necunoscute și, deci, pline de pericole. Și asta până la venirea unui alt autor care să completeze harta noastră interioară cu un nume pe măsură: bovarism, donquichotism... E un fenomen asemănător traducerii dintr-o limbă/cultură în alta. Doar că de data asta vorbim despre traducerea întâmplărilor vieții. Sunt câțiva autori care și-au câștigat în timp rolul de învățători: Dostoievski, Cehov, Tolstoi, Moliere, Sofocle, Euripide, Aristofan... Lista rămâne deschisă, dar nu e lungă. Cei cu adevărat mari, ca înrâurire asupra mentalului nostru, sunt puțini. Cei care au pătruns adânc, în fibra sufletului omenesc, cartografiind-o

pentru noi. Cei pe care aproape că nu îi mai numim autori de ficțiuni, ci zămislatori de suflete, creatori de lumi, demiurghi. Cei care ne obligă, pe nesimțite, să ne trăim viețile după măsurile lor.

Shakespeare și întâlnirea cu visul

Nici un autor, poate, nu îndrăznește atât de mult. Riscant, absurd, nemăsurat. Iar atunci când realitatea nu-i mai e de ajuns, apelează la vis. Sunt nenumărate scenele fantastice din piesele lui. La Shakespeare, apelul la vis este unul de substanță. E un soi de imersiune în cealaltă lume, onirică, versantul opus al lumii pe care o cunoaștem cu ochii deschiși. Shakespeare deschide larg porțile, lăsând visele să intre, să ne vorbească. Ca orice autor complex, înțelege că visele și visurile noastre sunt cel puțin la fel de importante ca și viața noastră diurnă. Traumele, așteptările noastre, abisalul, necuprinsul, hidosul, monstruosul ies la iveală în piesele lui, căpătând un chip și o voce. Luăm cunoștință de ființele tainice care viețuiesc în tenebrele psihicului nostru, odată cu pașii făcuți în acest teritoriu al umbrei.

Ce poate fi mai lămuritor pentru asta decât, luată ca exemplu, scena transformării lui Fundulea în măgar din „Visul unei nopți de vară”? Îl vedem pe modestul meșteșugar, actor amator cu nărav, cum, sub influența vrăjii puse la cale de Puck și comandate de Oberon, regele spiritelor pădurii, se metamorfozează sub ochii noștri într-un urecheat blănos și lubric. Desigur, registrul este comic, vorbim despre o scenă dintr-o comedie, dar straturile textului sunt multe și doldora de înțelesuri. Omul vrăjit capătă proporții enorme la propriu. Mădularul său bărbătesc crește suficient cât să satisfacă o regină a zânelor, iar urechile sale devin măgărești. Răzbunarea lui Oberon, soțul gelos, este completă. Îmbinarea om-animal e desăvârșită de acum. Scena e de un erotism devastator. Recuzita sexualității năvalnice e luxuriantă. Totul e îngăduit, atunci când pofta nu mai are frâu. Regina nesupusă soțului ei este supusă ritualului împreunării cu un monstru. Și asta pentru a sublinia dimensiunea forțelor prinse în conflict. Aluziile sexuale abundă, ne aflăm în plină orgie. Explozie a simțurilor, a cărnii prinse în delirul poftii nesăbuite. Iată un tablou psihanalitic complet. Freud poate exulta, satisfăcut de peisaj. Jung își poate dezvolta în voie teoria obscură. Subteranele noastre sunt, pentru un timp,

până când răzbunarea lui Oberon e satisfăcută și acesta îi dă comandă lui Puck să înceteze vraja, la vedere, expuse. Avem ocazia în scena aceasta, și e doar un exemplu, să aruncăm o privire în tenebre. Să ne recunoaștem pulsionile, forțele tainice care ne mișcă, ne cutremură, ne terorizează. Evoluția lui Fundulea-măgarul în lumea spiritelor, acuplarea dintre o regină a duhurilor și animalitatea prin excelență, posibilă atunci când lumea și-a ieșit din matcă din pricina conflictelor dintre stăpâni, spune multe despre alcătuirea noastră lăuntrică. Duh și animal încolăciți, vis și teroare, scârbă și satisfacție lubrică, taină și expunere nerușinată, îngemănate într-un tablou uluitor, complex, năucitor.

Shakespeare-abisalul e o temă perpetuă, un material de studiu inepuizabil. Iar opera lui abundă de astfel de scene, povești, personaje fantastice, viziuni apocaliptice. Ochiul său pătrunzător vede demonii din noi, dându-le chipuri. Studiul abisului din teatrul lui Shakespeare e, în fapt, studiul ființei/ființelor noastre ascunse. Odată numite, acestea își pierd din putere. Ies la lumină, chiar și pentru o clipă, și atunci ne putem diagnostica frământările. Oberon, Titania, Puck, Ariel, Caliban, tot atâția demoni cu care trebuie să negociem cumva pentru a trăi în lume. Shakespeare îndrăznește să vorbească despre ei. Nu vreau să vorbesc aici în amănunt despre tema abisalului shakespearian, lucrul merită un studiu aparte, țin doar să subliniez vastitatea universului său de investigație onirică asupra sufletului omenesc.

Omul de acțiune – omul Renașterii

Shakespeare pune omul în centrul lumii, iar omul este măsura tuturor lucrurilor, după formula Renașterii. Asta înseamnă că încercările omului contează în piesele sale, accentul cade pe om. Personajele sale nu trăiesc într-o lume mai palidă decât cea adevărată, cea de dincolo, cea care va urma vieții pe acest pământ, așa cum s-a petrecut în vremea Evului mediu. Personajele lui vor reușescă aici și acum, în lumea aceasta. Din acest motiv, studiul lui Shakespeare este revigorant pentru actori. Pentru că ei, studenții-actori, sunt nevoiți să adopte atitudinea personajelor pe care le studiază. Adică să se bată pentru interesele lor. Să lupte pentru a-și atinge scopurile. Personajele lui Shakespeare nu cedează sub presiunea vremurilor, nu se resemnează în fața sorții vitrege, nu. Ele vor cu

tot dinadinsul să se împlinească. Și asta face ca sângele vieții să curgă fierbinte prin venele lor. Shakespeare a creat luptători. Richard al III-lea cade răpus abia după ce va fi încercat totul („un regat pentru un cal!”), frații străbat mările pentru a se regăsi, prietenii îi susțin pe cei dragi cu prețul sacrificiului ultim, Adam din „Cum vă place”, Kent din „Regele Lear”. Loialitatea și ambiția nemăsurată sunt slujite până la capăt, până la limita neputinței. Și în felul acesta Shakespeare ne dezvăluie limitele omului și măreția cu care acesta din urmă știe să le înfrunte, chiar dacă sfârșește răpus, cu spinarea frântă. Eroii lui Shakespeare debordează de vigoare, de spirit, de inițiativă. Eroii lui mișcă lumea, sunt avizi de cunoaștere, neastâmpărați, fără măsură. Inovatori, îndrăzneți, fără măsură. Au venit pe lume ca să o modifice prin faptele lor, nu să o îndure ca niște făpturi urgisite de soartă. Oricât de slabă pare a fi puterea lor, ei nu cedează în fața greutăților, făcându-și un titlu de glorie din a lupta până la ultima suflare. Eroii lui Shakespeare sunt creatori. Dacă pentru lumea Renașterii omul a fost măsura tuturor lucrurilor, pentru noi, cei născuți în zodia marelui Will, Shakespeare este măsura lumii.

Poate că nici un alt creator până la el nu a pus atâta accent pe conceptul lumii ca o scenă pe care noi, oamenii, ne jucăm rolurile. Teatrul în teatru e un procedeu utilizat și până la el, dar amploarea pe care acesta i-o dă e alta. Cheia e majoră. Monologul lui Jacques melancolic din „Cum vă place” e relevant. Vârstele omului sunt văzute ca o înșiruire de roluri pe care le jucăm atunci când vine vremea potrivită lor. Apoi referirea expresă a lui Puck, din finalul Visului unei nopți de vară, la efemeritatea vieților noastre și asocierea substanței din care sunt făcuți cu materia din care sunt făcute visele. Dar merg mai departe și observ felul în care, cum am menționat mai sus, sunt îngemănate acțiunile cu reflecțiile personajelor. Și remarc că personajele lui Shakespeare se comportă ca niște actori. La propriu. Ca niște actori care își cântăresc conștienți performanțele chiar în timpul jocului. După acest criteriu, ei își aleg felul în care se comportă, conform cu scopurile de moment pe care le au și cu strategia propusă. Naturaleta lor constă în cât de bine își schimbă fețele pentru a ajunge unde își doresc. Cât de repede și cât de ușor se adaptează. Exemplele sunt nenumărate. Richard, iarăși, Iago, Hamlet, Rosalinda, Viola, Feste, Claudius, Camillo, Lady Macbeth, Julieta, Maria, Sir Toby, etc, etc, aproape că nu există personaj care să n-o facă.

Ce spune asta despre noi? Și câte personaje locuiesc în fiecare dintre noi? Când suntem noi, cei adevărați, și când cei potriviți cu încercările la care suntem supuși? Priviți prin perspectiva unor actori care își joacă cât mai bine rolurile, eroii lui Shakespeare sunt mai lesne de pătruns. Și de jucat mai apoi de către actori, firește. Versatilitatea lor e uluitoare și ea dă prilej unor interpretări pe măsură. Personajele devin în funcție de scopurile pe care le au. Iar actorii nu au de făcut decât să îmbrățișeze aceste scopuri și să se lase mânați de ele, dând astfel viață unor personaje memorabile. Calea e înțelegerea profundă a poftelor omului. Candidații la coroană se aruncă în războaie nimicitoare, iubii își înlătură pe orice căi rivalii, regii se agață de tron, trădătorii vând pe oricine pentru a ajunge la multrâvnita putere. Iubirea, puterea, gloria sunt slujite până la capăt, fără scrupule și cu maximă vigoare. Erotismul țâșnește cald, viu ca un sânge ce inundă arterele însetate. Personajele vor să se amuze, să dovedească, să supună, să izbândească cu orice preț, să trăiască din plin. Totul se obține cu luptă și efort, iar cei deștepți știu că lumea se supune cu ajutorul cuvintelor. Cine stăpânește cuvintele, stăpânește lumea. Ele dețin puterea.

Iar puterea e totdeauna a poeziei, limbă supremă ce poartă înțeleșurile și le îmbracă în veșminte alese. Poezia, cea care ascunde mai mult decât arată, tăinuiește mai mult decât dezvăluie, aruncând umbre lungi în spatele intențiilor declarate. Poezia cu chipul fragil în aparență, dar care are forța unei grenade care îți explodează în mână.

Astea sunt o parte din încercările pe care studentul la teatru care ajunge să îl studieze pe Shakespeare le are de trecut. Atitudine și competență. Acțiune și reflecție totodată, adevăr și iluzie, poezie și psihanaliză. Lumea lui Shakespeare în care locuim de vreo câteva sute de ani, fără să o știm uneori. Lumea în care omul contează, iar neputințele lui sunt uneori prețuite în aceeași măsură ca și calitățile sale.

Nu am epuizat, firește, nici pe departe subiectul. Matricea Shakespeare este o realitate care ne împresoară. Rândurile de mai sus nu au pretenția unei demonstrații, ci îndeamnă mai degrabă la reflecție. Cine frământă plămada din care suntem făcuți și după care tipare? Întrebări fără un răspuns definitiv. Orice strădanie exhaustivă e ridicolă aici. Rămâne nedumerirea fertilă pe care o nutresc întâmplările din opera lui Will, zămisitorul de lumi. Și, desigur, rămâne deschisă calea către noi cercetări în domeniu.

Dana Rotaru

Shakespeare în formarea studentului-actor de azi

„Recită tirada, rogu-te, cum ți-am rostit-o eu, ușor, curgător; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actoriiăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mâinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii și – ca să zic așa – al vârtejului pasiunii, trebuie să dobândești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. O! Mă doare în suflet când aud câte un gură spartă cu căpățâna împerucată sfâșiind pasiunea în bucăți, făcând-o zdrențe, spărgând urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-i bună pentru altceva decât pentru pantomime neînțelese și pentru gălăgie: aș pune să-l biciuiască pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant, asta se cheamă să fii mai Irod decât Irod; rogu-te, ferește-te de așa ceva...

Nu fi nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor. Dar, întrecând măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă îl faci să râdă pe cel nepriceput, nu poți decât să-l amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă, iar judecata acestuia unul, se cade să recunoști, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalți. Ehe, am văzut actori jucând, și i-am auzit pe alții laudându-i -, și încă ce laudă, ca să nu spun mai urât -, care nici tu vorbă de creștin, nici tu călcătură de creștin, de păgân sau de om nearătând, se umflau în pene și

zbierau, încât îmi ziceam că vreun cârpaci al firii i-a făcut pe oameni, și i-a făcut anapoda, atât de groaznic maimuțăreau făpturile omenești.

...cei ce fac pe paiatele să nu spună un cuvânt mai mult peste ce e scris; căci sunt unii care se apucă să râdă, ca să facă o liotă de spectatori nerozi să râdă și ei, deși tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte: asta-i o ticăloșie și dovedește o ambiție vrednică de milă la neisprăvitul care se dedă ei. Mergeți și pregătiți-vă!”⁵⁷

Îndemnul lui Hamlet adresat actorilor - în scena 2, din Actul III al piesei cu același nume - este mai mult decât o lecție de actorie transmisă de Shakespeare peste generații.

Dar să o analizăm mai întâi ca pe o lecție de actorie.

Fie că se aplică în formarea și dezvoltarea actorului în școli de prestigiu, fie că este respectată sau pusă în practică în teatre, grupuri și asociații teatrale diverse, această lecție - transmisă aici actorului epocii victoriene - este la fel de actuală azi, în secolul al XXI-lea. În cuvintele lui Hamlet sunt încapsulate experiența și expertiza ACTORULUI Shakespeare. El cunoștea procesul de lucru al actorului din interior și această poziție are o greutate aparte în rândurile oamenilor de teatru care i-au urmat bardului din Avon, contribuind la dezvoltarea ulterioară a artei actorului și a artei teatrului. Invitația la o vorbire în scenă, firească – „recită ușor, curgător” - , care respectă logica și intențiile dramaturgice, conducând spre un joc actoricesc autentic – „nu despica văzduhul cu mâinile, de parcă ai tăia lemne...fii domol...potrivește gestul după cuvânt, cuvântul după gest” - , este recunoscută de orice actor.

Shakespeare face aici și o cronică a spectacolului în epoca elisabetană, punctând tendințe ale publicului vremii, atrăgând atenția asupra capcanelor în care intră – cu voluptate, chiar – unii actori care „maimuțăresc făpturile omenești”, exprimându-și dezaprobarea în legătură cu felul în care publicul (avizat sau obișnuit) comentează prestații actoricești ale unor „gură spartă cu căpățâna împerucată care sfâșie pasiunea în bucăți, făcând-o zdrențe”.

⁵⁷ Shakespeare – *Opere complete*, volumul 5, *Hamlet*, traducere de Ion Levițchi și Dan Duțescu, Editura Univers, București 1986, p.p 375-76

Punctele nevralgice indicate de Shakespeare aici se regăsesc și azi, pe unele scene. Poziția educatorului Shakespeare – poziție pe care Moliere, Goldoni, Brecht în special au exprimat-o în operele lor – este poziția omului de teatru, a renașcentistului vigilent, apărător și propovăduitor al valorii, al bunului simț, al frumosului, al esteticului, al omenescului.

În literatura universală, Shakespeare este considerat unul dintre marii clasici ai genului. Mare parte din operele sale amintesc de principiile realiste formulate cu fervoare pentru prima oară în literatură de către Jules Husson Champfleury, la jumătatea secolului al XIX-lea. Deși curentul realist nu era formulat conceptual în epoca renașcentistă, principiile sale sunt conținute în operele shakespeariene.

Atât Goldoni, cât și Moliere, dar și Diderot și Lessing au continuat în operele lor - dramaturgice sau teoretice – această lecție de actorie a lui Shakespeare. Stanislavski, peste alte aproximativ trei secole, dezvoltă cu minuțiozitate sistemul de lucru al actorului cu sine însuși: „Munca actorului cu sine însuși” sau abecedarul actorului - o carte valoroasă pentru actorii și oamenii de teatru de pe mapamond. Și tot ceea ce Stanislavski a dezvoltat, ca mai apoi să pună în pagină - sistemul său – s-a născut din propria experiență, din lucrul cu actorii la Teatrul de Artă. Așadar, experiența de ACTOR a fost, și de această dată, de o importanță aparte. Mai apoi s-au dezvoltat direcții în abordarea artei actorului și a artei teatrului, unele continuând și mergând pe linia deschisă de Stanislavski, altele dezvoltând parcursuri diametral opuse. Personalitatea și opera pedagogului Stanislavski au fost punct de inspirație pentru atâția oameni de teatru valoroși ai secolului al XX-lea: Vahtangov, Tairov, Meyerhold, Artaud și artiștii avangardei de la începutul secolului trecut, apoi Grotowski, Barba, Brecht, Living Theatre, Open Theatre, Strasberg, Adler, Meisner, Kantor, susținătorii Bauhaus-ului, artiștii de Happening toți îi datorează lui Stanislavski sursa de inspirație și posibilitatea de a explora direcții în arta teatrului și în arta actorului. La fel, Shakespeare prin opera sa a inspirat artiști, oameni de teatru și oameni de știință ai vremurilor – dacă ne referim doar la analizele făcute de Freud și Jung personajelor shakespeariene - lui Hamlet, cu precădere –, contribuind la evoluția artelor și a umanității.

Actor într-o epocă în care lumea londoneză nu se sfia să se manifeste viu, direct, fără perdea în fața spectacolului ce prindea viața pe scândura Teatrului The Globe, William Shakespeare și-a probat la public parte din creațiile sale. „Rodate” la public, unele scene sau replici erau modificate până când acestea ajungeau în cea mai bună formă. Publicul operelor sale era un diapazon. Nu ne rămâne decât să concluzionăm că Shakespeare, asemenea lui Hamlet, și-a respectat propriile îndemnuri și nu s-a îndepărtat de la sensurile pieselor sale pentru a mulțumi publicul. Dacă ce ne-a rămas nouă azi sunt chiar textele scrise de Shakespeare sau sunt ceea ce își aminteau câțiva dintre actorii trupei The Globe care au jucat ceea ce a scris Shakespeare, acestea sunt posibilități care apar analizate și descrise în diverse lucrări ale shakespearologilor vremii. Cert e că după ce a ars The Globe, s-au pierdut mare parte din manuscrisele lui Shakespeare. După moarte sa, actorii au scris din memorie piesele marelui Will, acestea fiind publicate ceva mai târziu.

Să controlezi și să satisfaci un public liber, acestea erau încercări, dar și oportunități pentru actorii și dramaturgii epocii victoriene. În relația scenă – sală așteptările nu s-au schimbat defel nici azi. Și astăzi publicul vine la teatru să se mire/să se distreze și are așteptarea de a pleca altfel decât a venit. Acest altfel este dat de calitatea performanței pe care o descoperă în spectacolul scenei.

Azi, spectacolul lumii este altul, protagoniștii sunt alții, însă regulile jocului au rămas aceleași: „Lumea-ntrăgă e o scenă și toți oamenii-s actori”.⁵⁸

Azi Regina nu mai decapitează public posibil rivale, iar pe stăzile Lodrei nu mai miroase constant a sânge și a boală. Vechile pandemii au fost izolate, azi locul lor este ocupat de altele noi.

Azi dramaturgii nu sunt obligatoriu și regizorii spectacolului, iar spectacolul se delimitează de piesa scrisă, pentru că de mai bine de un secol regizorul este o prezență și are o funcție recunoscută și bine definită în desfășurarea spectacolului teatral. La începutul secolului al XX-lea se dezvoltă arta cinematografică. Grație ei, spectacolul teatral câștigă în redefinirea specificului și în șlefuirea mijloacelor tipic actoricești. Azi se

⁵⁸ Shakespeare, *Opere complete*, vol. V, *Cum vă place*, traducerea Virgil Teodorescu, Ed. Univers, Buc., 1986, p.151

trece cu ușurință din 2D în 3, 4 sau 5D. Sunt realități pe care spectatorul secolului XXI le descoperă și le experimentează pentru o sumă mai mare sau mai mică în cinematografele moderne sau pe display-urile telefoanelor de ultimă generație ori a gadget-urilor de ultimă oră.

Secolele al-XIX lea și, mai ales, secolul al XX-lea aduc cu ele mari descoperiri tehnologice, medicale, științifice. Acestea îmbunătățesc calitatea vieții, prelungesc viața, dar o și scurtează dramatic și traumatizant pentru supraviețuitori – bombele de la Hiroshima și Nagasaki fiind primul semnal puternic că lumea noastră se poate sfârși dacă oamenii care o conduc nu respectă regulile naturii din care ne-am născut și în care ne întoarcem. Misiunea teatrului de a pune lumii oglinda în față este și azi aceeași.

Dacă secolul al XX-lea este un secol al vitezei, al cuceririi spațiului vizibil și invizibil, secolul al XXI-lea înlesnește și mai mult scurtarea distanțelor, satisfăcând nevoia omului modern de a ajunge rapid dintr-un loc în altul, de a transmite instant informația dintr-un capăt de lume în celălalt, atâta vreme cât tehnologia i-o permite. Deși suntem din ce în ce mai înarmați cu o tehnologie care să ne ușureze munca și să ne eficientizeze timpul de lucru, rezultatele nu sunt neapărat mai bune, nu avem mai mult timp liber, iar comunicarea dintre semeni nu se produce neapărat mai eficient. Computerele performante care au intervenit între om și om apropiat, dar și depărtează seamănu de seamă sau, mai tragic, pe individ de sine însuși.

Din această perspectivă, teatrul nu și-a pierdut spectatorii. Oricât s-au dezvoltat tehnologia și științele, arta spectacolului se desfășoară în timpul său și acela este timpul prezent. Spectacolul de teatru se petrece acum și aici, sub ochii spectatorului și beneficiază de prezența vie a actorului. Acesta respiră același aer odată cu spectatorii, iar ceea ce se petrece între ei, acea comunicare unică, specială scenă-sală poate că și-a schimbat forma, dar nu și-a modificat fondul. Asemenea spectacolului teatral, clasa de actorie se petrece acum și aici, la timpul prezent și beneficiază de persoana și personalitatea actorului. Diferența dintre arta actorului și arta spectacolului este excelent formulată de profesorul și regizorul Ion Cojar, unul dintre pedagogii de marcă ai școlii românești de teatru din a doua jumătate a secolului XX, și ai UNATC-ului în speță: „Teatrul aparține filozofiei obiectului. El nu-și face scrupule din rațiuni metodologice,

din supunerea și chiar sacrificarea omului pus în slujba obiectului, pentru atingerea scopului general, Spectacolul. Disciplina arta actorului ca obiect de studiu în cadrul școlii de teatru, chiar prin sensul fundamental al actului propedeutic, formativ, aparține filozofiei metodei.”⁵⁹

Shakespeare este dramaturgul care a acoperit în operă sa - care cuprinde (conform shakespeareologilor) 38 de piese de teatru, împărțite în tragedii, comedii și drame istorice, fără a mai pune la socoteală sonetele sale - mai toate tipurile umane și a abordat marile teme filosofice ale umanității. Acestea îl califică pe William Shakespeare în galeria nemuritorilor. Opera sa a dezvoltat și a influențat dramaturgia, artele spectacolului și, mai târziu, cinematografia mondială, dar și pedagogia artei actorului, iar personajele sale au influențat evoluția psihologiei și psihanalizei.

Acestea fiind premisele de la care pornim lucrarea de față, ne interesează să descriem, să dezvoltăm și să exprimăm propriul parcurs pedagogic acum, în secolul al XXI-lea, în intenția noastră de a demonstra că studiul lui Shakespeare este esențial în formarea oricărui actor profesionist. Mai mult, lucrarea susține că Shakespeare poate fi studiat în orice etapă a formării studentului-actor.

Studiul lui Shakespeare

- piatră de încercare în formarea și dezvoltarea oricărui actor

Există această opinie profesională care circulă în mediile artistice și universitare: «Dacă poți juca Shakespeare, poți juca orice!». Oamenii de teatru recunosc și respectă în mod special doi mari autori: Shakespeare și Cehov. La admiterea în cele mai prestigioase școli de teatru americane și englezești, un monolog ales din Shakespeare este obligatoriu sau de preferat. De asemenea, un monolog din Cehov este apreciat sau obligatoriu. Punerea în scenă a acestor doi mari autori este considerată o performanță și o experiență de o sensibilitate aparte. Prin urmare, studiul acestor doi autori, pe lângă alți autori și alte programe din curricula unor școli prestigioase din Marea Britanie și Statele Unite, este obligatoriu și garantează o formare profesionistă.

⁵⁹ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1999, p. 87

A se ține cont că școala românească are în tradiție studiul lui Cehov, a lui Shakespeare și al lui Caragiale ca punți și etape obligatorii în formarea studentului-actor, de obicei, în această ordine. Actorii români rezonează la Cehov diferit, uneori foarte diferit de actorii americani, chiar și de ceilalți europeni. Se notează în diferite cronică din diverse epoci că actorii români și polonezi se apropie cel mai tare de înțelegerea și sensibilitatea lumii rusești expuse în piesele cehoviene.

Fie că se studiază – ca etapă în procesul de formare a actorului - pe textele lui Shakespeare, Cehov sau pe ale autorilor autohtoni (Caragiale - în cazul românilor), fie pe textele furioșilor englezi, ale dramaturgilor francezi, germani sau americani, școlile de teatru funcționează ținând cont de:

1. specificitate – antropologia culturii este instrumentul necesar aici: astfel se respectă și se activează sensibilitatea și psihologia fiecărui popor în parte, geografia și istoria locului punându-și amprenta asupra reprezentanților săi;
2. tradiție - direcțiile teoretice și particularitățile fiecărei școli de teatru în parte, din interiorul spațiului geografic în cauză;
3. particularități individuale ale celor implicați în procesul de studiu al actoriei.

Nu o să ne oprim asupra exemplificării specificității – o componentă de bază a funcționării oricărei școli de pe mapamond, (de teatru, în speță), deoarece doar acest subiect poate cu ușurință să dezvolte o lucrare de cercetare de sine stătătoare. Ținem, totuși, să îi sesizăm și îi recunoaștem funcția și impactul asupra individualităților. Mă opresc asupra unei întâmplări pe care mi-a povestit-o actrița Ana Pasti - despre care vom mai vorbi mai târziu – atunci studentă MFA la University of California, la clasa de actorie. Aici studia Cehov, Livada de vișini. Ea era singura europeană din acea clasă de actorie, restul fiind studenți-actori de origine americană. Livada de vișini - simbolul unei lumi care apune și este înlocuită de lumea nouă, în evoluția firească a vremurilor Rusiei începutului de secol XX - le-a dat de furcă studenților-actori americani. Când s-a făcut analiza textului dramatic, ei au întrebat, pe bună dreptate : „De ce nu se vinde livada? Dacă se vinde livada, totul se rezolvă!”. Societatea americană, o societate eficientă - ai cărei membri se bucură de libetăți câștigate tot cu sânge, de către strămoșii lor – o lume nouă cu o istorie tânără, avea în reprezentanții ei, aduși aici în discuție, exemplul

concludent în ceea ce privește spiritualitatea și ușurința cu care aceștia găsesc rezolvări la problemele ivite.

Asupra celorlalte două componente, însă, ne vom opri, acestea împletindu-se și generând concluzii importante în legătură cu subiectul în discuție: Studiul lui Shakespeare în formarea studentului-actor azi.

Tradiție în studiul artei actorului

Tradiția este foarte importantă pentru orice școală de actorie de prestigiu din lume. Tradiția conferă greutate și respect școlii, se definește în jurul unei/unor metode care-i dau direcția; în spatele metodei stă întotdeauna personalitatea care a dezvoltat-o, definind principiile de bază urmărite în formarea actorului, iar produsul acesteia – actorul profesionalizat – devenind marca școlii respective.

UNATC „I.L.Caragiale” din București este o școală cu tradiție și este cea mai importantă școală de teatru din România. Aici s-au profesionalizat majoritatea actorii români din a doua jumătate a secolului trecut. La sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea s-au dezvoltat câteva școli superioare de teatru, în marea lor parte școli de stat, astfel că, în România funcționează la ora actuală alte nouă școli superioare de teatru, în cadrul următoarelor instituții de învățământ: Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Universitatea din Craiova, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Universitatea „Ovidius” din Constanța, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Universitatea „Spiru Haret” și Universitatea Hyperion - ultimele două sunt școli particulare, bucureștene.

Revenind la UNATC, tradiția școlii ei de actorie este cea stanislavskiană. În teza de doctorat „Actorul român în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX” am dezvoltat un capitol aparte intitulat: Școala românească de teatru, în care analizez misiunea, specificul și tradiția UNATC.⁶⁰

⁶⁰ „Preocuparea dintotdeauna a profesorilor acestei școli a fost formarea unui actor înzestrat cu mijloacele și capacitățile necesare pentru a-și construi rolurile astfel încât să funcționeze cu adevărurile ființei lor, să fie capabili ca - pornind de la sistemul stanislavskian, peste care s-au adăugat celelalte tehnici și metode de lucru: Brecht, Viola Spolin, Michael Ceckhov, Meyerhold - să lucreze rolurile în care au fost distribuiți” –

O prezentare esențializată a școlii de teatru - în care activez ca pedagog la arta actorului - este necesară în desfășurarea lucrării de față, prin această urmărind să argumentez convingerea noastră că studiul lui Shakespeare este eficient și necesar în orice etapă a formării actorului – licență sau master - într-o școală superioară de teatru.

Pentru a da greutate prezentării, am ales să vă fac cunoștință cu trei dintre personalitățile acestei școli, așa cum le-am descris în teza de doctorat: profesorul Ion Cojar – figură emblematică pentru școala românească de teatru -, prof.univ.dr. Adriana Popovici – pedagog de excepție și profesorul meu coordonator din anii de studenție la actorie - și prof.univ.dr. Florin Zamfirescu – profesorul în echipa căruia m-am format ca pedagog:

„În fruntea profesorilor de arta actorului din a doua jumătate a secolului XX, în special din ultimele două decenii, este pedagogul-regizor Ion Cojar.

Acesta a preluat principiile Sistemului, dezvoltând o metodă de lucru cu studenții-actori. Metoda sa – metoda Cojar pentru lumea teatrală universitară bucureșteană – își are fundamentul teoretic în volumul *O poetică a artei actorului*. Ion Cojar subliniază aici un credo al pedagogului Cojar: arta actorului nu este arta teatrului, teatrul dovedindu-se, în cele din urmă, a fi dușmanul artei actorului. Practica artei actorului nu este unul și același lucru cu practica teatrală. Cojar face o distincție fundamentală între cele două obiecte specifice: teatru și școala de teatru. Primul tratează filozofia obiectului, pe când cel de-al doilea se ocupă cu filozofia metodei.

Experiența dezvoltată de-o viață în cadrul Catedrei de Arta Actorului la IATC/UNATC, dublată de experiența de regizor, la care adăugăm preocuparea pentru a teoretiza cele descoperite în practică, îl califică pe profesorul Ion Cojar drept cea mai importantă personalitate a școlii românești de teatru, imprimând acesteia preocuparea lucrului într-o metodă, în formarea viitorilor actori profesioniști.

Metoda Cojar se bazează pe două principii:

- 1) Arta actorului este un mecanism logic specific. („Arta actorului este un mod de a gândi” este dictonul preluat de întreaga comunitate universitară a școlii noastre de teatru), și
- 2) Arta actorului detectează, dezvoltă și exploatează potențialul de vulnerabilitate al studentului-actor.

Locul prielnic în care se pot pune în aplicare principiile oricărei metode de lucru cu studentul-actor este clasa de arta actorului. Ea presupune un colectiv de oameni care împărtășesc aceleași preocupări și, în mare măsură, aceleași idealuri profesionale, funcționând ca o echipă care se supune atât regulilor impuse de școala care i-a primit în rândurile ei, cât și profesorului-pedagog care este formatorul sau „antrenorul” acestei echipe. Actoria, prin natura desfășurării ei, este o meserie de echipă, iar acest fapt este descoperit de către studenții-actori încă din primele cursuri la UNATC, chiar din perioada admiterilor, proba Atelier (introdusă în metodologia examenului de admitere la UNATC în anii ‘90) presupunând - printre altele - examinarea individului în cadrul grupului.

Despre echipa în care lucrează studenții-actori, profesorul Cojar susține următoarele:

„Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relație permanentă cu dinamica situațiilor „obiective” și „convenționale” și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea mecanismului specific al creativității actorului, acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate.

Cu alte cuvinte, ea înseamnă cercetare și experimentare practică, pentru însușirea în primă etapă a mecanismului specific prin care se realizează transformarea ficțiunii, a convenției în realitate psihologică concretă, obiectivă.

Temele de exercițiu, rolul, sunt convenții, sisteme semiotice (texte) ce se comunică literal, pe care actorul și le asumă și, prin imaginația substitutivă, le transformă în sisteme materiale, în realitate sensibilă, concretă, obiectivă și dinamică, exprimată comportamental. Acesta este, spus foarte simplu, primul nivel al miracolului scenic, ce constituie obiect de experimentare în atelierul de arta actorului”.⁶¹

Profesorul-actor Florin Zamfirescu este una din personalitățile teatrale românești, impunându-se și ca profesor la IATC, iar apoi ca Rector al UNATC (2000-2008). Acesta propune în „*Actorie sau magie*” o carte pentru actori, pentru aspiranții la meseria de actor, și nu numai, o carte în care prezintă etapele necesare formării unui actor complet. Capitolele cuprinse în cartea sa au titluri sugestive în acest sens: Pasiunea, Adevărul, Imaginația, Empatia, Cultura, Spiritul de observație, Puterea de concentrare, Voința, Trupul tău, Sănătatea, Vocea, Farmecul, Autoanaliza, Urechea, Ochiul, Lucrul în grup, Inconștient-subconștient-inconștient, Eu – ca o membrană, Jocul, Improvozația, Memorizarea, Miraculosul mai, Miraculosul dacă, Simțurile, Acțiunea scenică, ș.a.m.d.

Florin Zamfirescu îi numește pe studenții săi actori nenăscuți. Perioada școlarizării este pentru Florin Zamfirescu o perioadă gestantă, o perioadă în care studentul-actor crește, se descoperă, își însușește minimumul necesar de mijloace, pentru a fi pregătit, odată cu absolvența, să se nască. Pentru profesorul Zamfirescu, un actor se naște pe scena teatrului, printre profesioniști (actori, regizor, scenograf, coregraf, în sfârșit, întreaga echipă de teatru).

Profesorul Florin Zamfirescu aplică în lucrul cu studenții drumul de la interior spre exterior combinându-l cu drumul de la exterior spre interior în abordarea personajului-rol. Atmosfera pe care o creează profesorul Florin Zamfirescu în interiorul atelierului de arta actorului este una relaxată în concentrare. Este de părere că arta actorului este un proces ori foarte ușor, ori foarte greu pentru studentul-actor: este ușor dacă i-a înțeles principiile specifice, lucrând după metodă și este greu dacă acesta nu le aplică corect.

⁶¹ Ion Cojar – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1999, pp 13-14

Despre relația studentului-actor cu personajul-rol, profesorul Florin Zamfirescu propune miraculosul mai. Prin acest concept, profesorul îl invită pe studentul-actor să trateze personajul-rol ca pe o ființă „mai...” decât el:

„Meseria de actor se face „mai în public decât orice altă meserie” și, cu toate astea, nu se vede procedeul. Dacă sunt eu, personajul dispare, dar dacă nu sunt acolo, atunci nu e bine... Ce-i de făcut? Cheia stă într-un cuvânt miraculos: mai. Prin acest cuvânt, se poate crea o graniță între mine și personajul meu. Nu suntem „altcineva” atunci când suntem în rol, nu suntem nici noi înșine. Atunci? Devine simplu și constructiv, dacă socotim personajul nostru „mai” decât noi: personajul este mai deștept, mai urât, mai vesel, mai bătrân sau mai copil, etc., dar niciodată altfel, sau mai bine zis, doar așa devine altfel. Introducând cu atenție acest sacrificiu, vom fi noi înșine și totuși ceva se va schimba fundamental – o strălucire specială va apărea”.

O altă etapă de lucru care vizează relația actor-rol este, conform metodei Florin Zamfirescu, aceea a descoperirii și activării eurilor actorului-om. Așa cum arta actorului își găsește rădăcinile în viață, tot astfel actorul moștenește zestrea umanității lui. Omul, în viața de toate zilele, se descoperă îndeplinind mai multe funcții sau euri, de exemplu: sunt părinte, sunt profesor, sunt coleg, sunt șef, sunt prieten, sunt sfătuitor, toate existând în el concomitent. Aceste euri se activează pe rând, la un moment dat, în funcție de necesitățile cerute de realitatea obiectivă, în timp ce restul eurilor sunt trecute pe planul doi. Aceasta este poziția profesorului Zamfirescu în legătură cu existența și funcționalitatea eurilor omului, ele fiind și eurile actorului. Acestuia din urmă nu-i rămâne decât să și le conștientizeze, ca mai apoi să le folosească în munca la rol.

„Actoria este un mod de a gândi. (spune acesta parafrazându-l pe maestrul Ion Cojar). Axiomatic, pentru că viața este un mod de a gândi...Putem spune, deci, că Arta actorului este egal cu „a învăța să trăiești”. (Nu puține sunt în lume universitățile unde Arta Actorului este o materie de studiu, pentru că, de fapt, toți trăim sub semnul teatrului, al imaginii, creatori de imagine sau beneficiari ai ei...). Orice act artistic propune un punct de vedere, posibil dar (și) subiectiv. Vreau să devin actor, adică interpret, și pentru asta va trebui să învăț subordonarea în fața celor care, folosindu-se de mine, vor construi o lume inedită!... Va trebui să mă pun la dispoziție...

Arta actorului este una din puținele modalități de magie care stă la îndemâna omului. În același timp, subliniez că teatrul este relație. Adică, teatrul nu este nici ceea ce fac eu și nici ceea ce faci tu, ci ceea ce se întâmplă între noi...”⁶²

Am ales acest fragment din cartea lui Florin Zamfirescu pentru că este unul din fragmentele în care actorul își expune poziția sa față de arta actorului și crezul că arta actorului este una din puținele modalități de magie la îndemâna omului. Și un al doilea motiv pentru care am ales fragmentul de mai sus este acela că-mi ridică la plasă legătura cu un mare profesor-pedagog al școlii de teatru din a doua jumătate a secolului XX: Adriana Marina Popovici. Iată ce spune dumneaei, în volumul (teză de doctorat) „*Lungul drum al teatrului către sine*”, despre locul și specificul artei actorului în ecuația lumii, precum și despre relația actorului cu arta sa: „...orice are legătură cu teatrul sau cu omul, poate fi implicat privit de pe poziția actorului, iar orice legătură cu actorul, de fapt, vorbește despre om. Sună cam „dostoievskian”, e adevărat, (vorba lui Kirilov, din *Demonii*: „Nu știu cum pot ceilalți oameni să se gândească și la altceva: eu unul, zi și noapte, nu mă gândesc decât la unul și același lucru”), dar acesta este adevărul. Granița dintre arta actorului și arta de a exista este destul de incertă și nu e chiar de mirare că omenirea a ajuns mereu să-l arate pe actor cu degetul ca să-l poată recunoaște...

Obișnuim adesea să spunem că arta actorului este, dacă nu paradoxală, cel puțin plină de paradoxuri. Aceasta însă, e un neadevăr și o prejudecată. Arta actorului e logică, existența actorului este paradoxală. Oglindirea, în sine, e un proces complex, e adevărat, dar absolut logic – uneori poate părea chiar mai aproape de exactitatea științifică decât de inefabilul artistic. Obiectul reflectării și natura „oglinzii”, însă, ni se relevă fulgurant, în discontinuitate paradoxală”.⁶³

Metoda Adriana Marina Popovici este o metodă proprie într-o interpretare sui generis a unor multiple influențe: sistemul stanislavskian (citit în cheia diverselor metodici argumentate, de la Lee Strasberg la Viola Spolin), metoda Cojar și psihanaliza (practica dicteului reprezentând un instrument curent de lucru la clasă și în creația actorului).

⁶² Florin Zamfirescu – *Actorie sau magie. Aripă pentru Ycar*, Ed. Privirea, București, 2003, pp 49-50

⁶³ Adriana Marina Popovici – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed. Anima, București, 2000, p 147

Practica dicteului are ca scop crearea sau descoperirea lumii interioare a personajului-rol. Exercițiul se poate aplica în faza de lectură la masă, (dar și ori de câte ori este necesar), astfel: studentul-actor, în trecerea de la o replică la alta, chiar de la un cuvânt la altul al rolului, intervine cu propriile sale replici sau cuvinte. Acestea pot fi scrise sau spuse și au rolul de a întregi universul de gânduri al personajului-rol, și de a accesa universul intim al actorului-om prin declanșarea bagajului emoțional (sau activarea potențialului de vulnerabilitate).

Profesoara Adriana Marina Popovici a vorbit despre aplicarea dicteului, precum și despre utilitatea lui într-un curs de arta actorului, într-un interviu acordat (în 2009) Patriciei Katona, studentă în anul II la Școala masterală din cadrul UNATC. Acest interviu este parte din materia de studiu propusă de prof. univ. dr. Radu Gabriel studenților de la masterat, secția Pedagogie. Din acest material aflăm că ideea aplicării dicteului în lucrul cu studenții din școala noastră îi aparține doamnei Popovici. Dumneaei mai declară că ideea de a aplica dicteul s-a produs la un moment dat, fiind rodul neprogramat al lecturilor timpurii din Freud. Din materialul înregistrat de Patricia Katona am ales să redactez următorul fragment, deoarece el susține motivația pentru care prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici a ales să aplice dicteul în lucrul cu studentul-actor.

Așadar, aplicarea dicteului „a venit din nevoia de a înțelege corect studentul și de a-l lua ca aliat, adică de a ajunge la acel tip de comunicare dincolo de aparențe, dincolo de cuvânt. Și a mai venit din nevoia de a-l face pe student mai întâi să se exprime. Discuțiile, analogiile, punctele de sprijin, memoria afectivă, tot ce intră într-un dicteu fac un bun comun cu materialul uman al studentului. Practica dicteului e o modalitate eficientă de a-l conduce pe student, din aproape în aproape, să descopere întinderea universului scenic și să mai descopere că nu se poate lucra cu țintă fixă. Ținta este obligatoriu mobilă dacă studentul, punându-se în slujba temei sau a punctului de concentrare, funcționează cu întreaga lui ființă. Prin aplicarea consecventă a dicteului, acest lucru se petrece fără să trebuiască să teoretizez eu, profesorul. Am avut clase de studenți care ajungeau să teoretizeze impecabil, făcându-și dicteul și analizându-și singuri munca. Acest fapt îi aducea în situația de a nu mai avea nevoie de mine decât ca reper: eu (profesorul) sunt acolo și ei (studenții) se pot confrunta cu mine, în măsura în

care e necesar, pentru că de multe ori nu am ce să adaug. Ceea ce mi se pare cel mai important în lucrul cu studentul-actor este nu să îl fac să facă, ci să îl fac să știe să facă. Ești un profesor cu atât mai bun cu cât studentul are, mai curând, din ce în ce mai puțină nevoie de tine”.⁶⁴

Aceste personalități ale școlii românești de teatru m-au format, m-au inspirat și mi-au influențat parcursul pedagogic. Sigur, ele nu sunt singurele care au pus amprentă asupra expertizei dobândite în cei 13 ani de experiență în pedagogia artei actorului. Însă sunt întâlniri esențiale, care m-au adus azi, aici, în postura de cercetător și practician al artei actorului.

Pentru a păstra echilibrul cercetării noastre, vă prezint acum experiența universitară și profesională a două actrițe, absolvente ale UNATC – așadar, produsul școlii noastre de actorie – care și-au continuat studiul actoriei cu un master în Statele Unite - Ana Pasti și în Marea Britanie - Ana Maria Bândeian, selectând - din interviurile pe care le-am luat acestora - analiza făcută pe studiul lui Shakespeare. Tradiția fiecărei școli în parte a creat următorul cadrul de studiu, ale căror concluzii vi le prezint în cele ce urmează.

Ana Pasti este actriță absolventă a UNATC, clasa Dem Rădulescu, George Ivașcu, iar masterul și l-a făcut în la USC, în L.A., California. Când a venit vremea studiului lui Shakespeare, a fost foarte impresionată să descopere că profesoara ei – Charlotte Cornwell, o actriță britanică valoroasă, o îndruma în descifrarea textului shakespeareian altfel decât fusese ea îndrumată la școala din București:

„A.P.: George (Ivașcu) m-a învățat cât de importante sunt ritmul și ruperile de ritm, mai ales în comedie. De la el am auzit pentru prima oară despre „energia stării”, în anul II la UNATC, în timp ce pregăteam examenul Shakespeare... și nu am înțeles mai nimic. Cum adică... „energia stării”? De altfel, e singurul de la care am auzit despre acest concept până să mă reîntâlnesc cu piese clasice în versuri, aici la USC.

D.R.: Mi-ar plăcea să detaliem despre experiența americană în legătură cu Shakespeare și „energia stării”.

⁶⁴ Dana Rotaru – *Actorul român în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX* – Teză de doctorat, Biblioteca UNATC, pp 141-149

A.P.: La USC am studiat Isabella din „*Măsură pentru Măsură*” cu una dintre cele mai mari actrițe ale scenei engleze, Charlotte Cornwell. (n.n. Charlotte Cornwell și-a început cariera ca membră a Royal Shakespeare, unde a jucat pentru 3 ani dramă și comedie shakespeariană în regia lui Trevor Nan avându-i, nu o dată, ca parteneri de scenă pe Ian McKellen și Hellen Mirren). De la Charlotte am aflat că pentametru iambic reproduce cel mai cunoscut ritm din lume – și anume acela al bătăilor inimii. Am aflat că diferența dintre versurile pare, de 10 silabe, și cele impare, de 11 silabe, indică de cele mai multe ori o schimbare de gând. Am aflat că forma textului (vers versus proză) caracterizează statutul social al personajelor.

De asemenea, am participat la două workshop-uri de teatru elisabetan organizate de USC și conduse de Rob Clare, considerat unul dintre cei mai buni pedagogi shakespeareieni ai momentului. De la el am învățat despre „cuvintele umbră”, adică despre arhaismele inaccesibile publicului modern pe care actorul le poate face accesibile dacă joacă rezonanța vocală a corespondențelor lor neologice. Am învățat totodată despre importanța vocalelor, consoanelor și a punctuației la Shakespeare. Vocalele evocă emoții pozitive, iar consoanele opusul. De multe ori, Shakespeare dublează vocalele sau consoanele dintr-un cuvânt pentru a accentua respectiva stare emoțională. De aceea e recomandabilă și citirea textului în engleză și, pe cât posibil, să se lucreze pe folio-urile inițiale, pentru că ele păstrează punctuația originală. Edițiile moderne, refac punctuația pe baza regulilor gramaticale actuale, dar omit astfel de indicii importante pentru actori. Punctuația indică pauzele de respirație și de gând. O nouă respirație e un nou gând. O virgulă este o rampă de lansare pentru cuvântul următor, sugerează o acumulare de energie, iar nu o scurtă pauză. Punctul și virgula, spre exemplu, indică urmarea unei fraze emoționale, iar două puncte anunță că urmează o frază intelectuală. Cuvintele care încep cu literă de tipar și care se află, de obicei, la începutul frazei sunt cuvinte-cheie care duc acțiunea mai departe.

În anul I, am făcut cu Rob un exercițiu reprezentativ pentru tot ce am spus mai devreme aplicându-l pe monologul Hermionei din „*Poveste de iarnă*”. Dacă citești textul cursiv de la punct la punct, pierzi toate indiciile despre contextul în care se află personajul. Hermiona e adusă la judecată din închisoare, în fața propriului soț, regele

Leontes, imediat după ce a născut, și este acuzată pe nedrept de adulter de către acesta. Așadar, e epuizată fizic. Când vorbește, face pauze în mijlocul propoziției, încercând să-și găsească suflul și cuvintele. Această stare de fragilitate fizică e transmisă de autor prin punctuație. A interpreta monologul fluent înseamnă să ignori datele personajului, să nu asumi circumstanțele în care se află femeia aceea.

Apoi, am avut o colaborare cu L. A. Women Shakespeare Company în care am jucat Bianca din *Îmblânzirea Scorpiei*, în regia Lisei Wolpez, fondatoare, excelentă actriță și regizoare shakespeariană, care a făcut cel mai bun Iago pe care l-am văzut vreodată!

Ca și în cazul Isabellei din *Măsură pentru măsură*, rolul în sine a fost un contre-emploi pentru mine. În plus, am jucat pentru prima dată într-o sală de 700 de spectatori un text în versuri, în engleza veche... de fapt nouă! Și cred că am avut aceeași problemă pe care o întâmpină mulți dintre actorii care joacă text clasic în versuri. Cum să rămâi adevărat în interpretare în condițiile în care trebuie să proiectezi vocal și emoțional? Conceptul de „energie a stării” a jucat un rol major aici. Textul shakespearian creează imagini, imagini care comunică idei, idei de multe ori filosofice, care, la rândul lor, comunică stări, de multe ori excepționale. Iar trecerea de la o stare la alta se face foarte rapid, uneori în interiorul aceluiași vers. Or, asta presupune o foarte mare concentrare și mobilitate mentală și emoțională din partea actorului. Spre deosebire de Cehov, unde traseul emoțional se construiește orizontal, liniar, o stare rezultând organic din cealaltă, la Shakespeare traseul emoțional e vertical, sincopat. Multe cuvinte sunt onomatopoeice, iar un actor shakespearian trebuie să lase acele cuvinte să rezoneze în el, pentru a crea o experiență completă în spectator. Energia stării e energia din spatele unui cuvânt, locul unde cuvântul rostit întâlnește timpul și-l prinde în formă pură.”⁶⁵

Ana Maria Bândeian este cea de-a doua actriță interviuată. Ea este absolventă a secției Actoriei la UNATC – mi-a fost studentă - și absolventă a Masterului Școlii de Actorie East 15, din Marea Britanie. Pe tot parcursul studiului ei la East 15 am ținut legătura cu Ana Maria, interviul pe care i l-am luat reprezentând esența experienței ei

⁶⁵ Concept, vol. 7/nr. 2/decembrie 2013: “To make it or not to make it, that is the drama...” - interviu cu Ana Ularu, Ana Maria Bândeian, Ana Pasti și Mihaela Bețiu, p. 218-219

londoneze. Am discutat amănunțit despre experiența masterală la East15. Aici am selectat doar analiza făcută de aceasta despre studiul lui Shakespeare „la mama lui acasă”:

„În anul I, am ajuns la Shakespeare Globe. Aici ni s-a făcut o introducere în Shakespeare: epoca, limba lui Shakespeare, mersul în pentametrul iambic. Și am descoperit, studiind, că Shakespeare a gândit totul matematic! Există o formulă după care joci Shakespeare. Am citit multe sonete până să studiem teatrul lui Shakespeare! Am lucrat în paralel pe tehnica Grotowski și Laban. Toate se legau extraordinar și am realizat că sunt o norocoasă ca am făcut o școală serioasă de teatru înainte de experiența din Anglia! Când am intrat la UNATC, ideea că eram la a doua facultate m-a marcat la început. Aici am realizat că e ceva normal să vină cineva la un master, după ce a studiat altceva (în cazul meu, în România, erau Cosmina Stratan, Anca Florescu, Delia Florea).

Așadar, am stat o lună la Shakespeare Globe. Aici am studiat voce, mișcare, dans de epocă, săbii, istoria lui Shakespeare și a Shakespeare Globe. Toate acestea erau prevăzute în programul acestui modul. Am învățat că, la Shakespeare, emoția vine prin mișcare. Modulul s-a finalizat cu un spectacol – „I am Hamlet” – pe care l-am susținut chiar pe scena de la The Globe și era o punere în scenă a piesei „Hamlet” a bătrânului Will. Trevor Rawlins a coordonat acest proiect și propunerea lui a fost aceea de a explora acțiunile din spatele replicilor personajului Hamlet. Așa că am fost toți, pe rând, Hamlet și am pornit de la explorarea celebrului monolog „A fi sau a nu fi...”. Acest monolog ne revelează poziția lui Hamlet față de lume și viață, el este instrumentul cu care (se) judecă întreaga tragedie shakespeariană.”⁶⁶

Experiențele descrise de cele două Ane m-au făcut să realizez că noi analizăm textul shakespearian în înțelesurile indicate de gramatica autorului doar atât cât ne permit materialele de care beneficiem, iar cunoașterea limbii engleze este un plus pentru cercetarea operei în original. Dacă ești cunoscător și vorbitor de limba engleză, îți este mai ușor să te apropii de textul original. Și, când spun mai ușor, mă refer la înlesnirea unui studiu despre poetica shakespeariană și la descifrarea gramaticii lăsate de acesta,

⁶⁶ Concept, vol. 7/nr. 2/decembrie 2013: “To make it or not to make it, that is the drama...” - interviu cu Ana Ularu, Ana Maria Bândeian, Ana Pasti și Mihaela Bețiu, p. 226-228

actorilor. Se știe că Shakespeare a inventat cuvinte. Textul în engleza veche are muzicalitatea și logica semanticii shakespeariene. Aceste aspecte sunt aparte și ele descriu o altă experiență de cunoaștere, atunci când sunt rostite în limba originală. Apoi, Shakespeare a scris în versuri și în proză. Sigur că toate acestea par poveste atunci când vorbim de studiul lui Shakespeare din perspectiva actorului român de teatru. Dacă joci în engleză sunt cerințe și sarcini specifice, pe care engleza shakespeariană le invocă. Dacă joci în română, cerințele se modifică. Una e să lucrezi pe folio-urile shakespeariene și o cu totul altă experiență este să lucrezi același text pe diverse traduceri. Cu toate acestea, Shakespeare se studiază la noi și pretutindeni și se studiază bine. Echipa de actori români care a jucat în 1985 Hamlet-ul lui Alexandru Tocilescu la Londra, în cadrul Festivalului Shakespeare a ridicat sala în picioare, iar shakespearologi importanți au notat reprezentația ca fiind una de excepție. Aceste studii nu fac decât să potențeze, dacă mai era nevoie, valoarea operei shakespeariene și influența pozitivă asupra actorului și artei sale.

În concluzie, locul (țară, oraș) de unde provin fiecare din cei care formează corpul școlii/teatrului (studenți-profesori), poporul din care provin aceștia (strămoși), dar și tradiția școlii/teatrului în care se studiază actoria/practică meseria sunt definitorii pentru perioada de formare a unui student-actor, respectiv pentru perioada de dezvoltare a unui actor profesionist. Vom analiza, așa cum am anunțat din argument, impactul operei lui Shakespeare în spațiul academic. Ajungem, astfel, la cea de-a treia componentă specifică funcționării oricărei școli de gen, și poate cea mai importantă componentă a ei: particularitățile individuale ale celor implicați în procesul de studiu al actoriei.

Aceste trei componente sunt interdependente, fiecare contribuind la funcționarea în parametri optimi ai clasei de arta actorului.

Particularități individuale ale clasei de actorie

Teatrul este o artă veche și l-a însoțit pe om din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Nu ne interesează o periodizare a teatrului, nici a artei actorului, decât în măsura în care ea servește lucrării de față. Ne interesează a ajunge la studiul scenei balconului din Romeo și Julieta, așa cum o aplic azi, la clasa de actorie, în UNATC.

Actoria este arta actorului. Prin urmare, este o artă unică. Unii îi spun artă, alții îndeletnicire, meșteșug, meserie... Oricum ar numi-o, arta/îndeletnicirea/meșteșugul/meseria actorului se învață într-un mod irepetabil, unic, cu fiecare actor în parte. Se învață individual, chiar dacă se produce în colectiv. Studiul actoriei se dezvoltă eficient prin îndrumarea/urmărirea/suținerea lui de către un pedagog/coach/maestru. Iar cel care îndrumă un actor o face, la rândul său, unic, personal, individual.

Responsabilitatea este de ambele părți. Oricare dintre părți nu onorează și nu respectă regulile și rolul său, acțiunea de a studia arta actorului se îngreunează, întârzie sau poate, în cazuri extreme, să eșueze.

Actorul este o individualitate în colectivitate. Învățarea actoriei este o experiență particulară, chiar dacă se produce într-un colectiv și respectă cutumele, regulile, știința teoreticienilor-practicieni ai vremurilor. Pedagogul/coach-ul/maestrul este, de asemenea, o individualitate în colectivitatea clasei de actorie. Acesta dezvoltă și construiește un limbaj comun clasei de arta actorului, dar și individualizat, pentru fiecare personalitate în parte. Așa se lucrează într-o clasă de arta actorului. Așa cred că ar trebui să se lucreze în orice clasă din orice școală.

În orice clasă din orice școală primară, gimnazială sau liceală se pregătesc oameni. Cei care lucrează/studiază într-o clasă de actorie se pregătesc pentru meseria de actor. Ce au în comun aceste clase este lucrul cu ființa. Acesta este lucrul cel mai important. Este o mare responsabilitate. „Se lucrează cu sufletele oamenilor” - îmi spunea zilele trecute Cristi Iacob, actorul Teatrului Mic bucureștean, într-un interviu - „și asta nu e puțin lucru”.

Dar, să revenim...

Actoria este un mod unic, irepetabil de a fi în scenă al actorului. Cum actorul este un om – el poartă atributele unicității sale și acestea se răsfrâng asupra artei sale – modul în care el învață actoria ține de personalitatea sa. De aceea există atâtea abordări, căi, metode de învățare a actoriei. Pentru că există și au existat tot atâtea personalități distincte care au practicat/practică această meserie și pentru care actoria s-a dovedit a fi o cale intimă și foarte personală de a fi pe scenă sau în actul artistic.

Cele două mari direcții/abordări în studiul artei actorului sunt: direcția/abordarea stanislavskiană (sau cea „de la interior spre exterior”) și cea meyerholdiană (sau cea „de la exterior spre interior”), direcții care au generat descendenți valoroși pentru practica și teoria artei actorului. Această categorisire este pur tehnică și ajută la o structurare care să înlesnească înțelegerea fenomenului aplicat în practica artei actorului.

În dezvoltarea acestor abordări s-a pornit întotdeauna de la actor, de la nevoia lui de a se utiliza pentru a putea exprima cât mai fidel ceea ce propun pe rând și laolaltă dramaturgul, regizorul, coregraful, scenograful de costume. Până să ajungă un actor să iasă la rampă, însă, e un drum lung de parcurs (interior și exterior), iar parcursul este unul migălos, sinuos, bogat în experiențe diverse ca intensitate și desfășurare.

Când începe studiul actoriei, tânărul actor vine cu bagajul său emoțional, cu experiența sa culturală și de viață. Și viața sa nu seamănă cu a niciunui dintre colegii săi. Cum ar putea? Doar suntem unici. Trăim și înțelegem fiecare experiență în felul nostru: chiar dacă majoritatea am fost la grădiniță, școală, liceu; chiar dacă am copilărit cu bunicii sau doar cu părinții; chiar dacă unii am trecut prin divorțul părinților sau pierderea unuia dintre ei; chiar dacă unii avem o familie fericită; chiar dacă unii ne-am trăit primii ani de viață la casa de copii... Indiferent câte întâmplări sau locuri ne-ar asemana, tot atâtea sau mai multe ne deosebesc. Pentru fiecare ființă viața este o realitate subiectivă, cu dimensiuni, reverberații, gusturi unice.

În pedagogia artei actorului este necesar și obligatoriu să se țină cont de particularitățile individuale. Prin urmare, în clasa de arta actorului, pedagogul descoperă individualități și este de datoria lui să țină cont de acestea și să lucreze individual, cu fiecare în parte, chiar dacă etapele parcurse în studiul artei actorului sunt aceleași pentru toți membrii ei. A nu se ține cont de particularitățile fiecărui actor din clasa de actorie înseamnă a încetini procesul de formare a actorului, câteodată chiar de a-l întrerupe – de cele mai multe ori brutal, deoarece în interiorul său, fiecare participant la clasa de actorie este o ființă care se apără, se teme, se închide.

Valoarea operelor shakespeariene este un fapt: dramaturgia sa este prezentă în alegerile repertoriale ale teatrelor de pretutindeni și se dezvoltă în spectacole diverse

(teatru clasic, teatru muzical, teatru-dans), în producții cinematografice și, cum am mai spus, în studiul artei actorului din școlile de artă.

Shakespeare are niveluri de înțelegere, așadar acesta poate fi studiat/aplicat în arta actorului pe niveluri de pregătire. Programa de studiu parcurge pașii de la ușor la greu, de la simplu la complex, trecându-se prin etapele firești ale inițierii în arta actorului.

În tradiția școlii noastre, anul I de studiu la arta actorului pornește de la reactualizarea componentei naturale a omului-actor spre asumarea unei situații scenice, prin jocul actoricesc (procesualitate).

În cartea sa – „Curs de Arta Actorului. Improvizarea” - lect. univ.dr. Bogdana Darie formulează o structură (aplicată în școala noastră în anulul I de studiu), împărțită în două mari capitole: „Dezvoltarea aptitudinilor specifice” și „Asumarea situației scenice”.

Aptitudinile specifice dezvoltate la arta actorului sunt, în structura autoarei:

1) Jocul – aici lect.univ.dr. Bogdana Darie pornește de la exemplificarea și analiza Jocurilor copilăriei, la Semnificația culturală a jocului, ajungând până la Principiul jocului în teatru.

2) Reconsiderarea componentei naturale a omului-actor – aici prezintă pașii obligatorii în formarea actorului dezvoltând capitolele: Observarea, Atenția, Imaginația. Empatia, Actualizarea simțurilor, Spontaneitatea, Memoria (afectivă), Intuiția, Libertatea de creație.

3) Conflictul – aici autoarea dezvoltă trei principii care stau la baza conflictului (Principiul oglinzii: actul scenic respectă viața, are corespondent în realitatea interioară, care (se) reflectă (în) realitatea cotidiană, Principiul contrariilor: conflictul se dezvoltă în dialog și Principiul declanșator: motorul conflictului este încasarea) și cărora le corespund exerciții specifice (Oglinda, Vreau-Nu vreau - pe principiul contrariilor: da-nu și Blitz-urile).

Asumarea situației scenice este etapa superioară în studiul actoriei și ea se aplică după ce au fost parcurse etapele inițierii prin exersarea aptitudinilor. Aici, autoarea punctează primul pas spre asumarea caracterului-rol, abordând cele două ipostaze complementare: „Eu în situația dată” și „Ce-ar fi dacă?”. O importanță aparte o acordă G.P.-ului lui Michael Cehov (gestul psihologic), instrument de lucru esențial în studiul

artei actorului. Autoarea alege să citeze motto-ul lui Leonardo da Vinci, sursă de inspirație pentru munca cuprinsă în volumul „Către actori” al lui Michael Cehov: „Sufletul dorește conviețuirea cu trupul, pentru că fără membrele acestuia n-ar putea nici acționa, nici simți”⁶⁷, prin aceasta atrăgând atenția că studiul gestului psihologic este o etapă obligatorie încă din primii ani de lucru în arta actorului. Studiul actoriei în anul I țintește, în opinia autoarei (opinie împărtășită de întreaga echipă profesorală de la catedra de arta actorului), cunoașterea mecanismului logic specific. Aceasta este – esențializată - definiția dată de profesorul Ion Cojar artei actorului: „Arta actorului este, în primul rând, un mecanism logic specific. Abia în ordine secundară arta actorului e un mod de < a face >”⁶⁸.

Cercetarea și munca depuse de actori în (re)descoperirea lui „Cine sunt eu?” sunt aplicate prin experimentarea unei serii de exerciții specifice. Selecția exercițiilor are ca scop o evoluție pe verticală, dar și pe orizontală, în formarea actorului și antrenează: observarea, atenția, imaginația, simțurile.

„Ce?”, „De ce?”, „Unde?”, „Cine?” sunt întrebările cheie în explorarea spațiilor, în exercițiile de improvizație, în aplicarea conceptului, în rezolvarea conflictului, în A-B-uri, scene în doi, acte, în studiul realist, în studiul situației comice, mai apoi în studiul mijloacelor, în dezvoltarea unui spectacol. Acestea sunt etapele de lucru în primii trei ani de studiu.

Aprofundarea mijloacelor și lucrul în chei metodice, de expresie și dramaturgice diverse, precum și refacerea și probarea refacerii procesului scenic în regim de spectacol la public sunt pilonii studiului masteral la arta actorului.

În UNATC azi, studiul lui Shakespeare este introdus în formarea studentului actor – de obicei - în a doua parte a anul II de studiu, după ce acesta a parcurs studiul realismului (echivalentul lui Cehov, și în extenso Gorki, Dostoievski, Ibsen).

Dramaturgia lui Shakespeare este un material de cercetare bogat și posibil de aplicat pe niveluri de înțelegere. Studiul lui Shakespeare poate fi etapizat, tocmai pentru că oferta dramaturgică este bogată, complexă, pe verticală. Studiarea lui încă din anul

⁶⁷ Darie, Bogdana – *Curs de Arta Actorului. Improvizația*, UNATC Press, 2015, p. 143

⁶⁸ Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, Buc. 1988, p. 39

întâi poate părea, la o primă privire, o bucată prea mare de... „mestecat”. Unii ar putea-o considera o sarcină prea grea sau ar cataloga-o drept o corvoadă. O selecție responsabilă a scenelor de lucru și a metodelor de aplicat ținând seama de niveluri de experiență profesională, acestea sunt o posibilitate, o cale. Prin urmare, studierea și aplicarea exercițiilor pentru redescoperirea componentei naturale, a seriei de exerciții de improvizație, a exercițiilor pentru simțuri, spații, precum și a celor pentru descoperirea, dezvoltarea conflictului și experimentarea procesualității pe texte atent selectate din dramaturgia shakespeariană, toate acestea sunt o posibilitate. De obicei, în anul întâi se selectează texte din dramaturgia contemporană, ele fiind considerate mai apropiate de vorbirea uzuală, de dialogurile firești, ca-n viață. Această selecție se face din nevoia reală de a parcurge studiul artei actorului respectând principiile de bază din pedagogie, cele enunțate mai devreme. Ca mai apoi, acumulările cantitative să producă salturi calitative. Pornind de la premiza că dramaturgia shakespeariană este un material de lucru valoros și de exploatat pentru orice actor, studiul artei actorului pe fiecare an de studiu, etapizat, îmi pare un lucru realizabil și eficient. Shakespeare pregătește actorul pentru exersarea gândirii active. Ceea ce propune Shakespeare actorilor este clar, fără subtext. „Ce zice, aia e!” am putea formula într-o vorbire simplă. Greutatea vine în efortul pe care îl pune fiecare în a înțelege ce zice versul shakespearian, ce zice replica shakespeariană. Dar ce zice nu e ușor de descifrat, uneori. Cuvintele lui Shakespeare exprimă ideile în forma cea mai rafinată. Dramaturgul te obligă să gândești. Ce îți dă de jucat e clar, cu condiția să decodifici asta. Greutatea vine în efortul pe care îl pune fiecare actor în a înțelege. Topica și gramatica limbii originale te pun în dificultate, în primă fază. Apoi, după ce ai descifrat gândul spus prin cuvintele shakespeariene, tot ceea ce trebuie să faci, ca actor, este să mergi în sensul ideii, cuvintele subordonându-se sau expunând clar ideea. De multe ori, pentru a înțelege logica uneia sau alteia dintre spuse, e necesar să faci legăturile cu celelalte produse culturale de care dispui. În monologul Emiliei din Othello, de exemplu, aceasta zice: “But I do think it is their husbands’ faults/ If wives do fall: say that they slack their duties,/ And pour our treasures into foreign laps/ Or else break out in peevish jealousies,/ Throwing restraint upon us;...” (82-85)

La prima citire a textului, „our treasures” o poate induce în eroare pe actrița ce studiază monologul cu pricina. Înțelesul este, de fapt, clar: „comoara noastră” – în traducerea românească avem: „Doar soțu-i vinovat când cade soața./ Așa cred. Sau că-și uită datoria/ Turnând comoară noastră-n altă poală...”. Altă poală se referă la înstrăinarea familiei, invocând dreptul soției de a se bucura de urmașii concepuți cu soțul, un drept pe care - de îndată ce soții trădează intimitatea cuplului și varsă „comoara noastră în altă poală” – îl vor împărți cu altă/e femei din afara căsniciei. Se știe că în epoca elisabetană familia era o instituție respectabilă și respectată. Informațiile acestea pot clarifica, acolo unde este nevoie, înțelegerea exactă a textului, prin raportarea la tradițiile sau cutumele epocii.

La Cehov textul e vârful icebergului, restul e subtext, e viață nespusă în cuvinte, e o bogăție care plonjează în trecut, cântărește clipa, scrutează posibilități. La Shakespeare bogăția este incifrată în cuvintele însele. În acest sens Shakespeare nu are subtext, el înglobează în cuvânt esența lui – viață, imagine, idee, gând, direcție. Fiecare idee e îndeajuns de plină, nu e nevoie de a căuta subtextul, doar de a-l descoperi în însuși cuvântul rostit/scriș. Hamlet spune: „A fi sau a nu fi/ Iată-ntrebarea”. Înșiruirea aceasta de cuvinte încapsulează idei pure, dacă vreți. De aici, dificultatea de a rosti cuvântul lui Shakespeare, de a transmite ideea. Și tot așa, de la vers la vers, se revelează ideile.

La Cehov cuvintele sunt doar rampă de lansare într-o lume nespusă, bogată. De exemplu: Treplev îi spune Arkadinei, în Actul III: „Mamă, schimbă-mi pansamentul. O faci atât de bine!” și nici pe departe nu e vorba de schimbarea pansamentului. Această invitație ascunde nevoi mai mari, intenții dincolo de simpla acțiune invocată de Treplev.

În piesa „Ivanov”, în Actul I, Borkin - administratorul moșiei lui Ivanov – îl întreabă pe protagonist: „Dacă o să mor, o să îți pară rău?...Serios, o să-ți pară rău? “. Întrebarea lui Borkin, repetată de trei-patru ori, ascunde întreaga poveste de viață a acestuia, ne deschide o lume de posibilități și declanșează o întreagă problematică a omului singur, lipsit de afecțiune, nemulțumit de viața sa – el este o rudă îndepărtată a lui Ivanov - și care cere o recunoaștere; are nevoie de afecțiunea lui Ivanov, devenit familia lui, intimitatea lui, responsabilitatea lui.

Oricum, de îndată ce actorul descifrează partitura și cântă pe notele autorului (asta ține de arta sa), el va aduce cu sine lumea lui – individuală și unică. Cuvintele, fie că au subtext, fie că încapsulează un univers, prind viață prin vocea și personalitatea actorului, iar rezultatul este unul nebănuit, unic, care împlinește textul, depășindu-l. În aceasta constă valoarea marilor autori – ei generează lumi unice (pe tiparul unor lumi închise în paginile unei cărți sau apuse prin trecerea timpului) care revin la viață grație actorului-om, a omului-actor. E de datoria oricărui creator (regizor, actor, scenograf, etc), ca mai apoi, să aducă în actualitate lumi și scrieri din alte timpuri, propunând spectacole care să atingă publicul prezentului. Pentru că teatrul este o artă a prezentului.

Într-o conferință dedicată împlinirii a 400 de ani de la moartea lui William Shakespeare, prof.univ.dr.Dan Vasiliu, conducătorul Școlii Doctorale a UNATC - a încheiat sesiunea dedicată acestui eveniment cu prelegerea: „Este Shakespeare, un om așezat?”. Aici profesorul reanalizează viața dramaturgului, în intenția sa de a demonstra că opera dramaturgului e conectată – ca filon al inspirației – la biografia sa, la epoca sa. Dintre scriitorii contemporani lui Shakespeare, majoritatea celor care erau căsătoriți au trăit mai mult și mai sănătos decât cei care nu erau căsătoriți. Bărbații căsătoriți erau mult mai feriți de diversele boli cu transmitere sexuală din epocă, copiii din legăturile legale și soția erau responsabilități ale bărbatului în epoca renascentistă engleză și asta, de cele mai multe ori, era semn de bunăstare și sănătate. Așadar, această informație culturală completează, atunci când e nevoie, înțelegerea unor replici sau scene, profesorul susținând că inspirația și opera shakespeariană sunt stâns legate de locul, timpul și viața de familie a marelui Will. O concluzie tragem de aici: analiza textului dramatic este esențială în studiul oricărui autor, iar în cazul lui Shakespeare cu atât mai mult. Putem afirma că o analiză a textului dramatic bine făcută clădește fundația pe care se vor dezvolta mai apoi scenele, actele, spectacolul teatral.

Sigur că nu pledez pentru un studiu exclusiv pe dramaturgia lui Shakespeare. Cehov, Ibsen, Dostoievski sunt autori la fel de valabili și valoroși pentru formarea studentului-actor în primii trei ani de studiu (licență). Pledez pentru studiul etapizat al marilor dramaturgi.

În UNATC o astfel de abordare/încercare este privită drept una curajoasă, opinia profesională a corpului pedagogic al școlii noastre de teatru este pentru periodizare (un semestru pentru un autor – modalitate de studiu intrată în tradiția școlii noastre). Singurii care au aplicat studiul lui Shakespeare în a doua parte a anului I (aceasta nu este în tradiția școlii noastre) sunt profesorii și studenții din echipa coordonată de actorul și prof.univ. dr Adrian Titieni, generația 2013-2016 și echipa actorului și prof. univ. dr. Florin Zamfirescu (la începutul anul II), generația 2004-2008 (generație la care am lucrat și eu).

Florin Grigoraș este Lector univ.dr. al Facultății de Teatru a UNATC și unul dintre profesorii care au aplicat studiul lui Shakespeare în formarea studenților în anul I de studiu și de alte câteva ori în anul II, semestrul I de studiu. L-am intervievat în legătură cu subiectul pe care îl cercetez aici și iată răspunsul:

„*D.R.*: Este studiul lui Shakespeare posibil și eficient în orice etapă de formare a actorului și în ce condiții?

F.G.: Eu, personal, nu cred că e o problemă în folosirea dramaturgiei shakespeariene ca temă de studiu pentru anii de început ai formării profesionale, ca actor. Problema poate apărea la modul de lucru. Câtă vreme există un filon realist-psihologic, orice dramaturgie, din orice epocă, în orice stil, poate constitui material de studiu util pentru orice etapă a procesului pedagogic. Cheia rezidă în ceea ce soliciți studentului, ca temă de studiu. Dacă obiectivul este studiul unei situații, descoperirea unei întâmplări psihologice, asumarea unor motivații psihologice care să fie sub semnul omenescului și nu al esteticului, atunci nu avem de-a face cu niciun impediment. Pe de altă parte, sigur că stilul vorbirii shakespeariene și încărcătura poetică a limbajului pot constitui o piedică, o carcasă pe care studentul va fi nevoit să o spargă în căutarea adevărului situației pe care o are de asumat. Dar asta e o provocare în plus, care de cele mai multe ori este benefică. La urma urmelor, nu limbajul pe care îl folosesc face ca trăirea mea să fie autentică sau falsă. Iar oferta shakespeariană este atât de complexă, pe de o parte, dar și atât de generoasă, pe de alta, încât poate suporta, ca studiu, abordarea la orice nivel, în funcție de nevoile profesionale pe care le am în momentul respectiv.”

Pentru lector univ. dr. Florin Grigoraș studiul lui Shakespeare încă din anul I este o uzanță, poziția sa fiind aceea că atâta vreme cât există filonul realist – iar dramaturgia lui Shakespeare are, complet sau parțial, principii realiste - studiul actoriei este un pas câștigat pe drumul profesionalizării.

Temerea că îndepărtarea de la filonul realist și abordarea, în paralel, a drumului invers – de la expresie la fundament, de la formă la fond - duce la derapaje sau confuzii în înțelegerea și aplicarea procesualității în clasa de actorie este falsă. Experiența proprie în îmbinarea celor două abordări în lucrul cu studenții-actori – printr-o selecție atentă a principiilor care stau la baza acestora și aplicarea lor în exerciții specifice - mi-a demonstrat, încă o dată, că Da Vinci avea dreptate: „Sufletul dorește conviețuirea cu trupul”. Noi suntem și în interiorul ființei și în afara ei, suntem subiectivi, dar avem și capacitatea de a ne obiectiva. Mai mult, fiecare dintre studenții-actori cu care am lucrat se raportează unic, deci diferit, la realitățile lumii lor interioare sau la cea exterioară. Unii sunt mai ancorați în interior, alții cupleză mai bine cu exteriorul și au dificultăți de a fi în intimitatea propriei ființe. Pentru unii, a se exprima public prin gest, gestică, corporalizare este o ușurință, pentru alții, dimpotrivă, este o dificultate. Pentru a fi compleți, și unii și ceilalți au nevoie de a activa și funcționa (în) ambele coordonate. Ținând seama de particularitățile individuale, am descoperit că a porni de la componenta individuală în studiul actoriei este calea care eficientizează procesul de „moșire” a actorului.

Momentul în care am realizat că ambele abordări trebuie aplicate – etapizat, firește – în lucrul cu studentul-actor, s-a prefigurat după trei ani de practică pedagogică, în timpul studiului lui Cehov (sau al realismului) și mi-a devenit clar în timpul studiului lui Shakespeare. Atunci mi-am propus o cercetare, pe o grupă de 16 studenți-actori din anul II, semestrul II. Cursul s-a desfășurat pe durata a două luni, lucrându-se câte trei ore, timp de patru-cinci zile pe săptămână. Am propus o structură de curs care a vizat:

1) Studiul epocii și biografie autorului – muzica a fost un punct important în studiul epocii.

2) Analiza textului dramatic pe scenele selectate pentru lucru: scena balconului din Romeo și Julieta; scena Emilia-Desdemona din Othello, scena Macbeth-Lady Macbeth

din Macbeth, scena Hamlet-Desdemona din Hamlet și scena Hamlet-Ghertrude, scena Lady Ann-Richard din Richard al III-lea, scena Katarina-Petruccio din Îmblânzirea Scorpiei, etc.;

3) Exerciții special selectate și aplicate în scenele propuse:

a). mișcarea care generează cuvânt, cuvântul care generează mișcare, mișcare și cuvânt în același timp în trei ipostaze;

b). patru tipuri de mișcare: explorarea posibilităților de mișcare (pas în față, pas în spate, săritură(sus) și coborâre (jos));

c). nemișcare-mișcare: bătăile inimii sau ritmul versului shakespearean;

d). lucrul cu partenerul: exercițiu-dialog cu partenerul-obiect real; exercițiu-dialog cu partener imaginar/obiect imaginar; exercițiul cu partener real;

e). corporalizare: muzica este partener, muzica este textul, textul dezvoltă corporalizarea;

4) Teme de studiu pentru studenți (lucrul individual): Rezolvarea unei scenei în doi sau trei parteneri în trei chei de expresie:

A) non-verbală – dar nu pantomimă (alegerea muzicii, a decorului și a distribuției intra în atribuțiile studenților actori);

B) teatru-dans (corporalizarea scenei) și

C) realistă (cu reformularea sau retraducerea scenei în limbaj propriu – păstrând intacte intențiile autorului).

Aceasta este structura pe am aplicat-o la fiecare întâlnire de lucru, parcurgând astfel câte un exercițiu de la fiecare punct descris mai sus.

La finalul modulului concluziile au fost:

1) Studiul a fost concentrat și eficient, rezultatele evaluării atingând obiectivele propuse;

2) Pentru că a fost concentrat, am realizat necesitatea decongestionării lui în etape de lucru împărțite în semestre de studiu (dacă studiul concentrat a dat rezultate, un studiu etapizat, pe scene din Shakespeare atent selectate și care să servească vârstei profesionale a studentului-actor va funcționa cu rezultate care se vor vedea nu doar pe termen scurt, ci și pe termen lung).

3) Scenele din Hamlet, Richard III, Henric VIII sunt utile și sunt în concordanță cu vârsta profesională a studentului-actor din anii mari de studiu (anii III, IV, V). Doar în cazuri excepționale, când grupa de studenți-actori are o conformație aparte (bagaj cultural bogat, deja format, vârstă biologică sau interioară avansată) se pot aborda piesele grele în anul II.

„Romeo și Julieta”, „Cum vă place”, „Îmblânzirea scorpiei” sunt piese care poate fi studiate – selectând scenele - în anul I, II, III, și mai apoi la Masterat, ele având o structură și principii universale, accesibile atât începătorului, cât și inițiatului.

4) Analiza textului shakespearian este migăloasă, de aceea studiul este bine să se facă inițial pe un monolog din piesa selectată (sau pe un sonet de Shakespeare), apoi pe câteva replici dintr-o scenă selectată, ca mai apoi să se ajungă la o scenă întreagă, un act, și mai apoi, în anii mari (la Masterat) să se lucreze piesa întreagă, dacă există opțiunea de a pune în scenă un spectacol Shakespeare.

Studiu de caz – scena balconului din „Romeo și Julieta”

Parcursul în integralitate, de către studenți, a piesei este obligatorie și se realizează înainte de începerea modului Shakespeare.

Studiul epocii și biografia autorului sunt, de asemenea, lecturi obligatorii, pentru modulul Shakespeare. Informațiile și studiul individual - despre Renaștere în general, despre Omul Renașterii, despre Renașterea în Anglia și despre epoca elisabetană, despre dezvoltarea științelor și a artelor de atunci (literatură, sculptură, pictură), despre muzica epocii, în special - sunt obligatorii. Personal, acord o importanță aparte ascultării muzicii renescentiste și informării asupra compozitorilor, compozițiilor și instrumentelor folosite în epocă. Muzica unei epoci ne recrează acea lume într-un mod unic, viu. Intrepretările artiștilor de azi sunt materiale valoroase în decriptarea epocii, altfel decât prin pictură, sculptură sau scrieri. Compozitori precum Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Weelkes, John Bulls, Orlando Gibbons (pentru Anglia), dar și Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso sau Tomas Luis de Victoria zugrăvesc în muzica lor ritmul epocii renescentiste. Muzica polifonică era muzica vremii. Bach nu se născuse, iar muzica tonală nu exista pe vremea concetățenilor lui Shakespeare.

Vremea în care trăia și scria Shakespeare e vremea în care Talis și Byrd compuneau *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*, *Cantiones sacre* sau *My Ladye Nevells Booke*.

Artistul Sting a reiterat o serie de piese din epoca elisabetană, la voce și lăută. Acestea sunt mai accesibile studenților azi și sunt un material auditiv sugestiv pentru epoca în studiu.

Studiul scenei *Romeo și Julieta* (Actul II, scena 2) – scena balconului – respectă pașii propuși în structura cursului, astfel că: după ce se vorbește despre piesă, izvoare, conținut, structură și mesaj, se face lectura scenei și analiza textului dramatic, combinând lectura cu exercițiile care să ușureze și să completeze această experiență de cunoaștere.

Scena balconului începe cu monologul lui Romeo. Din prima replică („De răni își bate joc cel neatins”) Romeo ne spune clar, fără loc de interpretare, în ce situație și stare sufletească se află. Gramatica și punctuația versurilor shakesperiene se analizează și se lecturează în consecință. Pe monologul din începutul scenei 2 din Actul II, îl descoperim pe Romeo la adăpostul nopții, în curtea castelului unde locuiește Julieta - un teren străin pentru Romeo, pe pământurile familiei rivale.

La începutul acestei scene, actorul lucrează cu două parteneri – una este inactivă în relație cu el (aceasta este Julieta, despre care aflăm că nu îl vede deocamdată și nu știe încă despre prezența lui Romeo în vecinătatea-i) și cealaltă este prezentă, dar nu e o persoană – e Luna.

La rândul ei, partenera (actrița care lucrează Julieta din piesa lui Shakespeare) știe că în această scenă e singură, e în balconul camerei sale, că e noapte și că aici și acum își ostoieste sufletul, vorbind despre Romeo, declarându-și dragostea. Parteneră de dialog, pentru Julieta este Luna, dar și imaginea (amintirea) iubitului dorit.

În primă fază, la trecerea la mișcare, studenții construiesc o platformă ce ține loc de balcon și se amplasează în spațiu. Așa au procedat și studenții mei care lucrau *Romeo și Julieta*. Activarea PC-ului i-a ajutat în această explorare. După ce au parcurs monologurile (construite de Shakespeare în paralel), rezolvând cucerirea spațiului fiecare în felul său, le-am propus un exercițiu: actorii să pornească scena de la poziția stând în

picioare, paralel cu linia publicului, la doi metri unul de umărul celuilalt. S-au diminuat, astfel, necunoscutele posibile și s-au concentrat mai bine pe direcțiile de deplasare, iar mișcarea sau nemișcarea se producea în funcție de necesitățile textului. Astfel, reușind să controleze un spațiu restrâns, au reușit, mai apoi, să controleze și să exploreze spațiul larg, dându-i relief acolo unde scena (textul) o cerea.

Așadar, oricât de realistă este această scenă în propunerea dramaturgului, în realitatea clasei, actorul acceptă o convenție: că el este afară, că este noapte, că Julieta este în balcon, că luna apare pe cer și luminează. Pentru această secvență construită de Shakespeare - la început - din monologurile intercalate ale celor doi protagoniști, am selectat exercițiile de activare a imaginației, exercițiile pentru spații, pentru simțuri (memoria afectivă).

Pentru cucerirea spațiului care reprezintă grădina castelului am mai propus un exercițiu: cei doi actori au fiecare câte un scaun care devine partener și acționează ca terminație a corpului actorului sau ca element de decor (atunci când devine necesar).

S-a acționat în sensul scenei, pe aceeași scenă 2 din Actul II, iar feed-back-ul actorilor a fost acela că prelungirea corpului cu un scaun sau lucrul cu obiectul le-a ordonat textul, le-a clarificat desfășurarea scenei în acțiune. Tot ceea ce s-a descoperit la analiza textului dramatic, s-a pus în practică prin exercițiile propuse.

După ce Julieta realizează că este cineva în proximitatea ei, după ce recunoaște glasul iubitului, abia apoi se petrece contactul vizual reciproc și scena evoluează pe următorul palier.

O observație valoroasă am desprins din lucrul la acest modul: abordarea scenei dinăuntru și din afara ei a produs în studenții-actori confort, plăcerea de a explora, capacitatea de a (se) conduce (pe ei în) procesul scenic, de a se analiza postfactum. Și atunci, ideea că noi funcționăm ca actori așa cum funcționăm și în viață, în integralitatea ființei noastre, de care suntem și nu suntem conștienți, combinând realități posibile ale lumii interioare și exterioare, m-a făcut să descopăr activ, „pe propria-mi piele”, necesitatea de a respecta acest principiu în lucrul cu studenții-actori de atunci până în prezent. Metodele și abordările se supun legilor omenești. Organicitatea este o calitate esențială a actorului în actul scenic. Particularitățile individuale își pun amprenta asupra

studiului artei actorului. Iar opera lui Shakespeare este o partitură extraordinară pentru studiul artei actorului și a artei spectacolului.

Referințe bibliografice:

1. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, Buc. 1998;
 2. Darie, Bogdana – *Curs de arta actorului. Improvizația*, Ed. UNATC Press, 2015;
 3. Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, Ed. Pentru Literatura Universală, 1969;
 4. Popovici, Mariana Adriana – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed. Anima, Buc. 2000;
 5. Shakespeare, W – *Opere complete*, volumul 3: *Romeo și Julieta, Richard al II-lea, Visul unei nopți de vară, Regele Ioan, Neguțătorul din Veneția*;
 6. Shakespeare, W – *Opere complete*, volumul 5: *Iulius Cezar, Cum vă place, A douăsprezecea noapte, Hamlet*, Ed. Univers, Buc. 1986;
 7. Shakespeare, W – *Opere complete*, volumul 6: *Troilus și Cresida, Totu-i bine când se termină cu bine, Othello, Măsură pentru măsură*, Ed. Univers, Buc. 1986;
 8. Zamfirescu, Florin – *Actorie sau magie. Aripi pentru Ycar*, Ed. Privirea, București, 2003.
- Reviste și materiale:
9. Revista Concept: vol. 6/nr.1.iunie 2013: „*Actorul motor sau actorul piesă de schimb?*”
 10. Revista Concept: vol 7/nr.2/decembrie 2013: „*To make it or not to make it, that is the drama...*”
 11. Rotaru, Dana – *Actorul român în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX* – Teză de doctorat, Biblioteca UNATC

Mircea Gheorghiu

Subiectul autorului și subiectul actorului

Argument

Finalul anului I de studiu aduce, în regimul competențelor studentului, redobândirea componentei naturale a acestuia și asimilarea procesualității în condiții convenționale. Ceea ce funcționează spontan și liber în viața de zi cu zi, odată cu expunerea, își pierde din autenticitate și devine mecanic – demonstrativ.

Înțelegerea, prin dezasamblare, în părți componente, a procesualității, ne face să conștientizăm felul în care funcționăm secundă de secundă.

Spontan primim informații, le prelucrăm prin intermediul simțurilor, conștient sau inconștient, luăm o opțiune și acționăm, reactiv sau proactiv. Același lucru trebuie să se petreacă și în spațiul scenic, în condiții de stres, emotivitate și autocenzură.

După însușirea acestui punct din materia anului întâi, atenția ne este îndreptată către înțelegerea altor două puncte esențiale, *asumarea* unei situații convenționale și experimentarea lui: *eu în situația dată*.

Exercițiile se fac pe scene simple, partituri apropiate de vârsta și capacitatea de înțelegere a studentului. Ele conțin, pe parcursul lor, una sau două modificări esențiale, care să-i confere studentului posibilitatea de a se transforma și de a scoate la iveală potențialul de vulnerabilitate de care este capabil.

Cu toate aceste competențe în bagaj, studentul de la Arta Actorului se îndreaptă cu speranță și curiozitate către anul doi, unde va începe semestrul întâi cu experimentarea unor situații complexe și se va întâlni cu autori consacrați.

În acest an este importantă studierea scenelor conflictuale deschise în care studentul trebuie să-și dezvolte mijloacele de expresie (vocea, expresivitatea corporală) fără a pierde nimic din adevărul câștigat în anul întâi.

Curajul de a se manifesta liber, scoaterea la suprafață a interiorului vulcanic al fiecăruia, prin „dezlănțuire”, trebuie să fie un obiectiv primordial pentru anul doi.

Acest moment al evoluției studentului constituie subiectul și obiectul lucrării de față. Și cum doi ani de facultate trec foarte repede, pentru că în anul trei ne ocupăm de producțiile teatrale pentru licență, e necesară întâlnirea, pentru scurt timp și pe bucățele mici, cu *marii autori*.

Comediile shakespeareiene reprezintă un material generos de lucru în această fază și am ales spre analiză o piesă, ce mie mi se pare foarte interesantă și destul de puțin exploatată: *Nevestele vesele din Windsor*⁶⁹.

Idea de farsă, de teatru în teatru sau scenă în scenă este ideală pentru îndeplinirea obiectivelor propuse de obținere a manifestărilor extrovertite. Personajele au „nebunie”, fantezie, capacitate mare de improvizație și un soi de exacerbare a stărilor sufletești care merită toată atenția noastră. Nu îmi propun un periplu ieșit din comun și nu am pretenția că sunt un „specialist” în Shakespeare, ci un profesor care încearcă să transpună în realitate, vorbele minunatului Will. Îmi doresc, doar, ca ceea ce voi spune în continuare să fie un simplu gând, care poate va folosi cuiva în încercarea lui de a transforma literatura dramatică în ORALITATE.

NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR

A. *Distribuția în ordinea indicată de autor*

Bardolph, Pistol și Nym- pungași în slujba lui Falstaff

SIR JOHN FALSTAFF

FENTON

SHALLOW – judecător de pace

SLANDER – nepotul lui Shallow

FORD și PAGE – doi domni care locuiesc la Windsor

WILLIAM PAGE – un băiat, fiul lui PAGE

DOCTORUL CAIUS – medic francez

⁶⁹ Shakespeare, William – *Opere; Nevestele vesele din Windsor*, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, Buc. 1958, trad. Voicu Bîrna

SIR HUGH EVANS – Preot din Țara Galilor și birtaș la Hanul Jartiera

SIMPLE – servitorul lui Slander

RUGBY – servitorul lui Caius

DOAMNA FORD

DOAMNA PAGE

DOAMNA QUICKLY – servitoarea doctorului Caius

B. Povestea

Aflând că Sir John Falstaff se află în vizită la Page, Shallow, Slender și Evans vin să lămurească un conflict iscat între nepotul lui Shallow și pungașii din slujba lui Falstaff. Tâlharii l-au îmbătat pe Slender și apoi l-au ușurat de toți galbenii pe care îi avea la el. Shallow, nobil de viță veche, nu poate accepta o asemenea umilire a blazonului familiei sale și-i cere socoteală lui Falstaff pentru comportamentul slujitorilor acestuia. Conflictul mediat de preotul Evans, sub directa supraveghere a gazdei, este întors pe toate fețele, dar abilitatea oamenilor din subordinea lui Falstaff de a se dezvinovăți, îl face pe acesta să exclame: „Vedeți, domnilor, cum se dezmint toate învinuirile!”

Familia Page are o fată, Anne, tânără, frumoasă, virtuoaasă, dar mai presus de orice cu o zestre impresionantă, lucru care face din ea o țintă a protipendadei în căutare de căpătuială. Slender fiind la vârsta însurătorii este îndemnat de Shallow și Evans să o ia de nevastă pe Anne, numai că acesta, deși se luptă cu urșii, e nepriceput în relațiile cu femeile. Această vizită a celor trei în casa lui Page are, dincolo de rezolvarea conflictului cu Falstaff și acest obiectiv de încercare a unei apropieri între Slender și Anne. Timiditatea lui Slender îl determină pe Evans să-l trimită pe Simple cu o scrisoare la doamna Quickly, în care îi cere acesteia să fie mijlocitoare între cei doi tineri.

Ajuns la hanul Jartiera, Falstaff se plânge de greutatea materiale pe care le are și că e nevoit să renunțe la o parte din slujitori. Pe Bardolph îl cedează la han ca pivnicer, iar cu ceilalți doi are un plan de... ieșire din criză. Ticluiește două scrisori identice, una către doamna Page și una către doamna Ford în care le declară dragostea și, încrezător în farmecele sale, speră să le seducă și astfel să pună mâna pe averea bărbaților lor, la care ele au acces nelimitat. Scrisorile ar trebuie să ajungă la cele două femei prin intermediul

lui Nym și Pistol doar că aceștia refuză implicarea într-un astfel de joc, considerând că este sub demnitatea lor de purtători de sabie.

Actul al doilea debutează cu scrisoarea primită de doamna Page. Consternată, indignată, e plină de furie și nu-și poate crede ochilor cum un „nobil cavaler”, care propovăduiește cinstea și moralitatea, la tot pasul, este în stare să facă un asemenea gest: să abordeze o femeie măritată. Ea se întreabă ce a putut face și ce a putut spune ca acest om să se simtă încurajat să o curteze. Revolta devine și mai mare când, întâlnindu-se cu buna ei prietenă Ford, află că și ea a primit o scrisoare identică de la Falstaff. Folosind o multitudine de invective la adresa „grăsanului plin de osânză”, cele două femei jură să-l pedepsească.

Între timp, cei doi slujitori ai lui Falstaff, care au fost dați afară pentru că au refuzat să ducă scrisorile la destinație, se răzbună, informându-i pe Page și Ford de planurile fostului lor șef. Page nu crede în spusele celor doi, dar Ford, gelos din fire, intră la idei și întâlnindu-se pe drum cu hangiuul îi cere să-i intermedieze o întâlnire la han cu Falstaff ca să afle ce gânduri are cavalerul. Cele două neveste venite în căutarea soților o întâlnesc pe doamna Quickly și o invită la o discuție, Quickly devenind un factor cheie al răzbunării celor două.

La han au loc două întâlniri importante. Mai întâi Quickly îi mărturisește lui Falstaff că ambele scrisori trimise au produs mare plăcere celor două femei și că este așteptat să le viziteze în lipsa soților și o altă întâlnire, a lui Falstaff cu Brook, nimeni altul decât Ford, cu identitate falsă. Acesta află de la cavaler că urmează a-i vizita nevasta între orele 10-11. Răzbunarea nu va cunoaște margini.

Actul al treilea se desfășoară pe două planuri: peșitul domnișoarei Anne și prima vizită a lui Falstaff acasă la Ford. Deși soțul, informat despre întâlnirea amoroasă din casa lui, vine cu o armată de oameni spre a deconspira adulterul, abilitatea celor două femei face ca Falstaff să scape, fiind dus într-un coș cu rufe murdare și aruncat în albia unui râu. Ford se face de râs în fața oamenilor că și-a judecat nevasta fără motiv și își cere scuze, spunând că gelozia este o boală grea și fără de leac.

Femeilor, întâmplarea le-a deschis apetitul pentru răzbunare și o trimit pe doamna Quickly să aranjeze o altă întâlnire la doamna Ford, pentru o altă zi, între orele

8-9, când soțul ei e plecat la vânătoare. Întâlnirea dintre Brook și Falstaff scoate la iveală adevărul poveștii întâmplate și motivul pentru care Ford nu l-a prins în casă pe Falstaff, iar Ford află că soția sa se întâlnește din nou cu nobilul cavaler între 8 și 9.

Actele al patrulea și al cincilea nu reprezintă altceva decât noi farse jucate lui Falstaff, care până la final reușește să mai scape o dată din mâinile lui Ford, fiind deghizat în hainele unei bătrâne vrăjitoare, dar după ce nevestele mărturisesc soților întreaga poveste, răzbunarea este totală, Falstaff fiind umilit în pădure, după ce a fost pus să se costumeze în cerb.

Ca în oricare altă comedie, totul se termină cu happy-end, niciun personaj nu este uitat, iar tânăra Anne se căsătorește cu alesul inimii, Fenton, Shakespeare dând o mare lecție celor care obișnuiau să realizeze alianțe prin căsătorie, din interes.

C. *Descifrarea unor scene*

În modalitatea de abordare a scenelor, în lucru, la începutul anului doi, trebuie să pornim de la înțelegerea textului, a fiecărui cuvânt în parte, a mesajului textului autorului. Pentru a putea ajunge la profunzimi, e necesară, așa cum spunea marele regizor și profesor David Esrig, „eliberarea obstacolului înțelegerii textului în așa fel, încât cuvintele să devină permeabile pentru a se putea auzi gândul.”

Întâlnirea cu Shakespeare, spre deosebire de scenele contemporane studiate la clasă în anul întâi, aduce – prin intermediul tiparului și subiectivismului traducătorului în alegerea cuvintelor corespondente – o multitudine de arhaisme și cuvinte „ciudate” pentru tânăra generație, care pentru anii cincizeci, când a fost realizată traducerea de față, erau considerate... cuvinte normale. Uneori avem senzația unei limbi române greoaie și bolovănoasă, dar incitantă pentru dezvoltarea capacității de asumare a cuvintelor dificile.

Înainte de a porni la descifrarea sensurilor primei scene mai trebuie lămurit ceva. Suntem preocupați de educarea instrumentului studentului actor și de descoperirea omenescului în scenele studiate. Nu ne interesează că scena ce urmează a fi analizată se petrece într-o cârciumă, plină de oameni beți, că Falstaff este un om foarte gras, nu ne interesează elementele exterioare ale personajelor, ci înțelegerea mecanismelor lor specifice de a acționa, de a gândi, potrivit scopurilor sau intereselor lor. Căutăm

obținerea unei relații viabile între studenții care lucrează scena, prin asumarea temelor shakespeariene.

Ceea ce este eminent esențial, pentru experimentarea la clasă, este ca din subiectul pe care Shakespeare ni-l oferă ca bază de lucru, studentul să-și descopere propriu subiect, personal, care să-i facă vie existența în spațiul clasei și să ofere receptorilor o multiplicare a planurilor evoluției sale.

Nu ne interesează biografiile personajelor și ceea ce au făcut până în momentul scenei, ci doar scopurile lor imediate, în așa fel încât să nu se pornească în lucru cu stări anterioare momentului vizibil, ci să se nască o felie de viață de sine stătătoare care să transcendă textul lui Shakespeare.

Stanislavski ne învață că un text este precum un curcan imens ce nu poate fi îngurgitat tot deodată. Este necesară tranșarea curcanului în bucățele mici, care să încapă în gură și să poată fi mestecate cu ușurință. Tot astfel și textul trebuie împărțit în fragmente mici, cu scopuri și denumiri precise care să înlăture senzația de bâjbâială sau nesiguranță a actorului începător.

SCENA 2 ACTUL II, desfășurată între sir John Falstaff și doamna Quickly, este prima asupra căreia aș vrea să ne oprim atenția. Deși, spre deosebire de celelalte scene pe care le vom analiza, nu este atât de dinamică din punct de vedere fizic, are tot felul de meandre și răsturnări care o fac dinamică interior.

Scena debutează cu intrarea în spațiu a doamnei Quickly care, așa cum ne spune Shakespeare, este trimisă de cele două doamne Page și Ford să-l înștiințeze pe sir John Falstaff că acceptă să se întâlnească cu el, în lipsa soților lor. Așadar doamna Quickly este o mijlocitoare care are, aparent, doar un singur scop. Acela de a informa. Numai că, de data asta, spre deosebire de situația din piesa Henric al IV-lea, unde Quickly nu era decât o patroană de bordel, desfășurat în chiar propria casă, aici este foarte inteligentă, deși dovedește prin greșelile gramaticale pe care le face, că nu e o persoană instruită. Cuvântul quickly, în limba engleză, înseamnă repede, de îndată și ne oferă niște repere clare despre intențiile lui Shakespeare în legătură cu acest personaj: abil, minte ageră și scilpitoare, fire speculativă care țese și dețese ițele. Un astfel de personaj, bogat, nu poate fi doar un informator.

Primele schimburi de replici sunt foarte interesante:

„Quickly – Vă urez bună ziua, înălțimea voastră!

Falstaff – Bună ziua, cinstită nevastă!

Quickly – Nu tocmai așa, să nu vă fie cu supărare, înălțimea voastră.

Falstaff – Fată mare, atunci!

Quickly – Sunt, zău așa! Cum maică-mea când m-a născut era!

Falstaff – Ce poștești cu mine?

Quickly – Aș putea încredința, oare, un cuvânt, două, înălțimii voastre?

Falstaff – Două mii și mai multe, frumoasa mea; iar eu sunt numai urechi.”

Acesta ar fi primul fragment al scenei. Mai întâi, observăm un soi de obediență din partea doamnei Quickly, o raportare care scoate în evidență diferența de statut dintre cei doi. Folosește apelativul „înălțimea voastră” de trei ori în cele patru replici ale sale. Pe de altă parte, replicile lui Falstaff evoluează sau involuează de la „cinstită nevastă”, la „frumoasa mea”. Prin urmare, această trecere nu poate fi justificată decât prin faptul că Falstaff este „încurajat”, chiar dacă nu prin limbaj, ci prin atitudine. Din faptul că doamna Quickly îi mărturisește lui Falstaff că e nemăritată și nu e nici fecioară, aflăm multe despre disponibilitatea ei de a accepta, cu ușurință o legătură amoroasă.

Quickly speculează slăbiciunea pentru femeii a cavalerului, flirtează cu el, tocmai ca să îl facă să creadă că e irezistibil; că nicio femeie nu-i poate... face față. Iar ceea ce se întâmplă cu ea, în aceste momente, s-a întâmplat și cu cele două neveste ale căror mesager este.

Putem concluziona că scena este condusă în acest început de Quickly și că subiectul ei personal, de a-l seduce, dă roade, pentru că Falstaff își dorește prezența ei și e dispus să o asculte pe „frumoasă”, ”două mii și mai multe” cuvinte.

De aceea, primul fragment ar putea fi intitulat SEDUCȚIA și devine interesant, pentru fiecare fată, în parte; și aceasta deoarece, are deplină libertate să aleagă ce face și ce mijloace folosește pentru a-și cuceri partenerul. Important este să înțelegem că deși Quickly nu are decât de adus un mesaj, iar mintea lui Falstaff stă la cele două neveste și la ce ar trebui să facă, mai repede, pentru a pune mâna pe bani, nu contează, în prezentul scenei, decât ceea ce se petrece între cei doi; sau mai simplu spus: scopul imediat este

seducerea lui Falstaff și, abia apoi, transmiterea mesajului celor două soții. Pentru Falstaff o femeie în plus nu strică niciodată și reacționează potrivit renumelui de afemeiat, intrând în capcana întinsă de mijlocitoare.

Subiectele personale ale celor două personaje îi aduc, dincolo de flirtul prin cuvinte și la apropiere fizică; iar în momentul în care sir John este tot mai aprins, începe fragmentul al doilea:

„Quickly – Doamna Ford

Falstaff – Doamna Ford, ce-i cu dânsa!

Quickly – Ah, sir, e o ființă cumsecade! Doamne, Doamne ce mai craidon îmi sunteți! Dar să vă ierte Dumnezeu, și pe noi toți; pentru asta mă rog eu.

Falstaff – Doamna Ford... Ei, doamna Ford!”

Doamna Quickly, cu o șiretenie demnă de Iago (intrigantul, de mare renume, din Othello), se oprește, tocmai când Falstaff e mai aprins, năpădind-o remușcările față de o femeie cinstită care și ea îl iubește și căreia nu poate să-i facă... un asemenea lucru. Își înfrânează pornirile de dragul unei cauze nobile și a unei iubiri sincere... chipurile, a doamnei Ford pentru Falstaff.

Cuvântul craidon, care semnifică: crai, Don Juan, bărbat ușuratic care se ține de chefuri și aventuri amoroase, are rolul de a-i arăta lui Falstaff că deși păcătuiește, Dumnezeu trebuie să-i ierte păcatele pentru că toate femeile au nevoie de așa un bărbat. Dacă până și o femeie măritată, cu frica lui Dumnezeu, nu poate rezista farmecelor nobilului cavalier; asta înseamnă că acesta posedă calități de amarez ieșite din comun. Quickly realizează și ea că mai adineaori era gata să cadă... în păcat și cere iertare bunului Dumnezeu. De fațadă, bineînțeles.

Din acest moment, interesul lui Falstaff pentru doamna Ford crește, curiozitatea e mare și scena începe să fie condusă de el; Quickly simte că l-a stârnit și-l fierbe. Odată încheiat și acest fragment, pe care l-am putea intitula INTRIGA, intrăm în fragmentul al treilea.

Quickly începe prin a spune: „Ei bine, iată care este povestea din fir în păr. Ați pus-o într-o asemenea fierbere pe biata femeie, că te minunezi, nu alta!” De fapt, ea este

cea care-l fierbe, acum, pe sir John Falstaff, lansându-se într-o mulțime de detalii care să-i sporească nerăbdarea.

Quickly – „Cel mai de frunte dintre curteni, pe vremea când curtea era la Windsor, n-ar fi putut s-o aducă în halul ăsta. Și doar erau acolo cavaleri, lorzi, gentilomi cu echipajele lor... Vă asigur, curgeau echipaje după echipaje, scrisori după scrisori, cadouri după cadouri... Și toți miroseau atât de frumos a mosc; și toți, vă spun, erau numai în mătase și aur; și toți umblau numai cu vorbe aligante (elegante – Shakespeare o face agramată), că ar fi putut câștiga inima unei femei! Ei bine, vă asigur că n-au dobândit de la dânsa nici măcar o privire... Chiar astăzi dimineață mi s-au oferit douăzeci de îngerăși de argint (para, ban), dar eu îi dau încolo pe toți îngerii de neamul ăsta, cum se spune, afară de cazul când îi câștig pe cale cinstită... Și vă încredințez că nici unul dintre ei n-a izbutit s-o facă să-și ducă buzele la cupa celui mai mândru dintre toți... Și totuși se aflau acolo și conți, și granguri din garda regală, dar vă spun drept, pentru ea erau toți ca și când n-ar fi fost.”

Scotând în evidență cinstea doamnei Ford și fără a scăpa prilejul de a se lăuda cu propria ei cinste, face un exercițiu de imaginație, improvizând o poveste care probabil ar fi continuat mult și bine dacă Falstaff nu ar fi intervenit să pună zăgaz șuvoiului de vorbe laudative la adresa doamnei și pretendenților acesteia.

Falstaff – „Dar ce vorbă mi-aduci de la dânsa? Spune-o scurt, dragul meu Mercur în haine de femeie.”

Povestea doamnei Quickly este atât de bine ticluită încât nu știm până în acest moment decât că doamna Ford „fierbe”, dar nu știm ce decizie a luat. Își va înfrâna pornirile sau va da curs intențiilor amoroase ale lui Falstaff? Răspunsul la această întrebare este așteptat cu frenezie de cavalier.

Folosind expresia „dragul meu Mercur” (Mercur- zeul comerțului și al șireteniei, Hermes la vechii greci, era mesagerul zeilor, motiv pentru care era reprezentat ca având încălțăminte prevăzută cu aripi), Falstaff aproape că imploră un răspuns scurt.

Quickly – „Ei bine, dânsa a primit scrisoarea dumneavoastră”; (e un moment important al fragmentului și studenta care experimentează rolul poate să-i crească pulsul partenerului întârziind continuarea, ba, chiar poate să joace și faptul că nu e de bine ce urmează, să-l

arunce pe culmile disperării pentru ca, mai apoi, să-i dea vestea bună) „vă mulțumește de o mie de ori”; (același joc al părerii de rău) „și vă dă de știre” (în aceeași cheie, și în acest punct de maxim suspans se încheie fragmentul al treilea pe care l-am putea intitula inspirându-ne de la Shakespeare, FIERBEREA, fragmentul al patrulea debutând cu vestea) „că soțul ei va lipsi de acasă între ceasurile zece și unsprezece.” (veste ce-l face pe Falstaff să nu-și mai încapă în piele de bucurie).

Falstaff – „Între zece și unsprezece?”

Quickly – „Ei, da; și atunci, spune dânsa veți putea veni să vedeți pictura aia pe care o știți dumneavoastră. Jupân Ford, bărbatul ei, n-are să fie acasă. Vai, draga de ea, duce cu el o viață tare grea; e un bărbat gelos până-n măduva oaselor; amarnică viață trage cu dânsul, draga de ea!”

Falstaff – „Între zece și unsprezece! Femeie, spune-i respectele mele! Nu-i voi înșela așteptările.”

Quickly – „Așa-i, că bine spui!”

Acest fragment patru, cel al bucuriei duble pentru Falstaff, poate fi împărțit în două părți. Prima lui parte se încheie odată cu povestea despre doamna Ford, iar partea a doua începe cu mesajul de la doamna Page:

Quickly – „Dar mai am și un alt mesaj (mesaj) pentru înălțimea voastră. Doamna Page, și ea, vă trimite simțăminte pornite din inimă și dânsa este o femeie atât de virtuoasă și de educată (educată), atât de sfioasă, și care nu scapă o rugăciune nici de dimineață nici de seară, o femeie, ce să vă spun, cum nu găsești două în Windsor; și dânsa m-a însărcinat să-i dau de veste înălțimii voastre că bărbatul ei lipsește rareori de acasă, dar nădăjduiește că într-o bună zi tot va lipsi. N-am văzut niciodată o femeie atât de înnebunită după un bărbat; fără doar și poate sunt încredințată că umblați cu farmece; zău așa!”

Falstaff – „Nicidecum. Te asigur; afară de atracția farmecelor mele personale, nu umblu cu niciun fel de farmece.”

Quickly – „Binecuvântată să vă fie inima pentru acele farmece.”

Observăm în succesiunea replicilor de mai sus, același joc făcut de Quickly, ca la doamna Ford, scoțând, de această dată în evidență, smerenia doamnei Page și faptul că ceea ce a reușit Falstaff ține de vrăjitorie pentru că un om normal nu ar fi putut să tulbure

o femeie în așa hal. Falstaff devine din ce în ce mai euforic și plin de el, și până la finalul scenei mai are doar o spaimă, spulberată de doamna Quickly:

Falstaff – „Dar spune-mi, rogu-te, nevasta lui Ford și nevasta lui Page și-au făcut cumva mărturisiri despre dragostea pe care mi-o poartă?”

Quickly – „Ar fi fost o glumă de tot hazul, pe cinstea mea. Nădăjduiesc că nu au atâta de puțină minte. Zău că ar fi fost de tot hazul.”

Modalitatea de comunicare dintre Falstaff și doamna Page se va realiza prin intermediul pajului lui Falstaff, binevăzut și bine primit în casa domnului Page, bun prieten cu Falstaff. Deja mintea cavalerului începe să se desprindă de sporovăielile doamnei Quickly care devine chiar obositoare și după ce află ceea ce era esențial de aflat, caută să scape de ea.

Quickly – „Doamna Page ar dori din toată inima să-i trimiteti pe micul dumneavoastră paj; soțul ei are pentru micul paj o nețarmurită infecțiune” (o confuzie de termeni, Quickly vrând să spună afecțiune); „și zău, jupânul Page e un om tare de treabă. Nu este în Windsor femeie măritată care să ducă o viață mai fericită decât dânsa; face ce vrea, spune ce vrea, le primește pe toate, le plătește pe toate, se culcă când îi place, se scoală când îi place; totul merge cum vrea dânsa; și, zău, o merită; și dacă se află o femeie drăgălașă în Windsor, apoi dânsa este. Trebuie să i-l trimiteti negreșit pe micul dumneavoastră paj; alt leac nu se găsește.”

Falstaff – „Bine, îl voi trimite.”

Quickly – „Atunci chiar așa să faceți; și vedeți să potriviți astfel lucrurile, ca el să fie mijlocitorul între dumneavoastră; și pentru orice s-ar putea ivi, să aveți un cuvânt anumit pentru a vă trece de la unul la altul ce aveți de gând să faceți, fără ca pajul să trebuiască să le înțeleagă pe toate. Nu-i bine să știe pruncii toate stricăciunile; vedeți, persoanele de o oarecare vârstă au, cum s-ar spune, discreție și se pricep cum să umble în lume.”

Falstaff – „Pleacă sănătoasă! Spune-le salutări din partea mea la amândouă...”

Acest ultim fragment, pe care l-am putea intitula VEȘTI BUNE, încheie parcurgerea acestei scene.

Concluziile ar fi următoarele: apropierea de un text, în încercarea de a ni-l asuma, cuprinde, mai întâi, înțelegerea cuvintelor, apoi împărțirea pe fragmente

determinate de scopuri, descoperirea subiectului personal care realizează o valorizare suplimentară a partiturii scrise, inspirându-se din aceasta.

Sinteza parcursului doamnei Quickly în această scenă ar fi dorința de a-l seduce pe Falstaff, lăsându-i impresia că e irezistibil și aprinderea imaginației acestuia în legătură cu cele două femei, iar sinteza parcursului lui sir John Falstaff ar fi dorința de a-și confirma renumele de cuceritor în fața doamnei Quickly și aflarea câtor mai multe detalii legate de doamnele Ford și Page.

SCENA 3 ACTUL III

După ce ne-am familiarizat cu modalitatea de descifrare a unei scene din actul al doilea, poposim, acum, în actul al treilea pentru a descoperi ideea de farsă. O scenă care are ca obiectiv pedagogic sporirea capacității de extrovertire a studentului, a curajului de a se manifesta cu toată libertatea oferită de imaginație.

Primul fragment al scenei este foarte scurt și îl intitulăm, simplu, PLANUL:

Doamna Ford: – „Să-i dăm drumul! Ne-om purta noi cum se cuvine cu jilăveala” (umezeală, face referire la faptul că Falstaff e gras și transpiră) „asta nesănătoasă. Să băgăm la murătoare” (la saramură, la murat) „acest dovleac umflat. Să-l învățăm să deosebească porumbeștele de gaițe.” (referință clară asupra faptului că cele două soții sunt două femei virtuozose).

Pentru a experimenta cât mai mult scena în două personaje, am exclus apariția lui Robin, care anunță venirea doamnei Page, pentru a nu vedea ce se întâmplă între doamna Ford și Falstaff. Doamna Page va asculta la ușă și-și va face apariția la un semnal sonor (exemplu: când doamna Ford va tuși de trei ori). Acest semnal sonor va fi stabilit, la vedere, în primul fragment.

Al doilea fragment începe odată cu apariția lui Falstaff la ora stabilită, zece. Îl vom intitula CURTEA, pentru că Falstaff va conduce scena, îi va face doamnei Ford o curte teribilă și va încerca să profite cât mai mult de ora pe care o are la dispoziție.

Falstaff – „Te-am ajuns oare, cereasca mea podoabă? O, de-acum pot să mor, destul am trăit! Sunt în culmea gloriei. O, binecuvântată clipă!” (prin vorbe meșteșugite, încearcă să primească confirmarea că se poate apropia).

Doamna Ford – „Ah, dulcele meu sir John!” (confirmare a sentimentelor și încurajare)

Falstaff – „Doamnă Ford, nu mă pricep să-ți înșir câte-n lună și-n stele, doamnă Ford. Dar îți mărturisesc o dorință vinovată: aș vrea ca soțul tău să fie mort. Și sunt gata să spun asta înaintea lordului lorzilor; te-aș face doamna mea!” (apropiindu-se de ea, îi dă de înțeles că nu e un aventurier care folosește doar vorbe frumoase pentru a seduce, ci intențiile sale sunt serioase. Modest dar sincer).

Doamna Ford – „Eu, doamna înălțimii tale? Pentru numele lui Dumnezeu, sir John, aș fi o nepricopsită de doamnă.” (joacă o partitură inteligentă afirmând că nu speră la mai mult decât o aventură, diferența socială dintre ei fiind mare.)

Falstaff – „Să-mi arate Curtea Franței o altă femeie pe măsura dumitale. Diamantele ar păli în fața ochilor tăi. Sprâncenele arcuite s-ar potrivi pieptănăturii în formă de corabie, pălăriei cu vâl- cum se poartă- sau oricărei alte pieptănături de modă venețiană.” (Falstaff nu înțelege partitura abilă a doamnei Ford, aceea de: „nu vă merit”, pentru a-l determina să se aprindă și să aducă noi dovezi de dragoste. Detaliile despre sprâncene, păr și pălărie arată clar, că Falstaff este foarte aproape de parteneră și acționează asupra ei).

Doamna Ford – „Și-o basma simplă e bună, sir John. Cu nimic nu s-ar potrivi mai bine sprâncenele mele.” (aceiași joc al faptului că e doar o femeie simplă care s-a îndrăgostit. E foarte important, în lucru, ca Falstaff să nu simtă nicio clipă că e respins, iar eschivele doamnei Ford trebuie să fie abile și să pară că vin din cochetăria care e mereu ațâțătoare.)

Falstaff – „Pe Dumnezeu din cer, ești nedreaptă cu tine însăși dacă vorbești așa. Ai fi o desăvârșită femeie de curte și felul cum atingi pământul cu piciorul ar da o frumusețe negrăită mersului tău când ai pune roată-mprejur o rochie de crinolină. Ce-ar mai ieși din dumneata dacă norocul nu ți-ar fi tot atât de dușman, pe cât îți este natura de prietenă? Haide, așa ceva nu se poate ascunde.” (Falstaff, tot mai aprins, coboară de la nivelul capului către șolduri și picioare și invocând nefericirea femeii dar și frumusețea acesteia, încearcă să o dezbrace. Pentru cei mai puțin familiarizați, crinolina este o fustă largă și lungă, în formă de clopot, susținută de arcuri de oțel, la modă în acea perioadă.)

Doamna Ford – „Crede-mă, astea nu mi s-ar potrivi.”

Falstaff – „Ce m-a făcut să te iubesc? De-ar fi numai atât, și e destul să te convingi că în ființa ta e ceva suprafiresc. Haide, eu nu știu să spun cuvinte precum bobocii ăia ciripitori care se fandosesc ca femeile și duhnesc a parfumuri cale de o poștă. Așa ceva nu pot, dar

te iubesc, numai pe tine te iubesc și meriți să fii iubită.” (Excitarea lui Falstaff devine tot mai mare și dorește să vorbească mai puțin și să facă mai multe. Ca să-l mai potolească puțin dar și să-l provoace să-și dea drumul la gură, doamna Ford o aduce în discuție pe doamna Page.)

Doamna Ford – „Să nu mă păcăliți, sir. Mi-e teamă că o iubiți pe doamna Page.” (această replică trebuie să conțină toate sensurile bine știute ale unei femei geloase, care așteaptă confirmarea că doar ea e cea aleasă. Și Falstaff mușcă momeala).

Falstaff – „Aș! Ar fi ca și cum ai spune că-mi place să mă preumblu prin fața pușcării datornicilor, care mi-e tot atât de nesuferită ca duhoarea unui cuptor cu var.” (Adusă în situația de a nu-l mai putea stăpâni pe pretendent, tușește de trei ori, semnalul stabilit și se aud bătăile disperate în ușă ale doamnei Page).

Aici se încheie al doilea fragment al scenei, replicile doamnei Page constituind debutul celui de al treilea fragment pe care l-am intitulat, LAȘITATE.

Doamna Page – „Doamnă Ford, doamnă Ford!” (din afară, bătăi în ușă).

Doamna Ford – „Cât vă iubesc și eu! Într-o bună zi aveți să aflați.”

Falstaff – „Păstrează-ți simțămintele neschimbate. Voi fi vrednic de ele. Pe mine nu trebuie să mă vadă. Am să mă ascund acolo, îndărătul draperiei.”

Iată cum tot curajul și declarațiile de iubire și de căsătorie dispar ca un fum la primele semne, din afară, care ar putea să-i deconspire prezența. Se dovedește a fi un laș cărui nu-i pasă decât să nu-și complice viața. Răzbunarea va fi pe măsură pentru că începe fragmentul al patrulea, SPECTACOLUL.

Doamna Ford (deschizând) – „Ei, ce s-a întâmplat? Ce este?”

Doamna Page (intrând ca o furtună) – „Ah, doamnă Ford, ce-ai făcut? Ești dezonorată, ruinată, pierdută pe veci.”

Doamna Ford – „Dar ce s-a întâmplat, buna mea doamnă Page?”

Doamna Page – „Ah, Dumnezeu! Să ai un soț atât de cumsecade și să-i dai prilej de bănuială!”

Doamna Ford – „Ce prilej de bănuială?”

Doamna Page – „Ce prilej de bănuială?... Să-ți fie rușine! Cum m-am putut înșela în privința dumatăle?!”

Doamna Ford – „De ce, pentru Dumnezeu? Ce s-a întâmplat?” (Pentru ca răsturnarea scenei dintre cele două femei să se petreacă la vedere și să fie auzită de Falstaff, doamna Ford joacă partitura neînțelegerii, la început; răspunde cu nedumerire la acuzele prietenei; evident totul este auzit de Falstaff, intențiile celor două femei fiind clare, de a-l speria de moarte).

Doamna Page – „Nu pricepi, femeie, că soțul dumitale vine spre casă, cu toți oamenii legii din Windsor după el, ca să-l caute pe unul care s-ar afla aici, cu voia dumitale, pentru a trage foloase în lipsa lui? Ești pierdută!”

Doamna Ford – „Nădăjduiesc să nu fie adevărat.”

Doamna Page – „Să dea Domnul să nu fie și să n-ai un bărbat ascuns în casă. Dar ceea ce e sigur este că soțul dumitale, cu tot Windsorul după dânsul, vine să-l caute aici. M-am repezit înainte să-ți spun. Dacă te știi nevinovată, mă bucur din inimă. Dar dacă ai vreun prieten aici, ajută-l să plece. Nu te pierde cu firea. Apără-ți reputația, iar de nu, ia-ți rămas bun pentru totdeauna de la tihnă.” (Până aici scena are darul de a o îngrijora pe doamna Ford și implicit pe Falstaff, caracterul hiperbolic al desfășurărilor de forțe care se îndreaptă spre locuința Ford având menirea de a crea panică; doamna Ford este în pragul leșinului și sunt necesare acțiuni sonore puternice din partea celor două fete care experimentează rolurile, care să trădeze îngrijorarea)

Doamna Ford – „Ce să mă fac?” (ultimul moment înainte de răsturnarea scenei și recunoașterea prezenței cavalerului în casă; din acest moment se declanșează disperarea celor două femei și nebunia manifestărilor poate atinge cote paroxistice) „Se află aici, într-adevăr, un gentilom, scumpa mea prietenă. Și nu mă tem atât de rușinea care mă paște cât de primejdia ce-l amenință pe el. Aș da bucuroasă o mie de livre (monedă veche) să-l știu afară din casă.”

Doamna Page – „Rușine să-ți fie! N-o tot ține gaia-mațu (langa, la nesfârșit) cu „aș da bucuroasă” și „aș da bucuroasă”. Bărbatul tău e la doi pași de-aici. Gândește-te cum să-l scapi, în casă nu-i chip să-l ascunzi. Cum m-am putut înșela cu tine. Dumnezeule! A, văd aici un coș. Dacă ar fi de statură potrivită ar putea încăpea înăuntru. Arunci peste el niște rufe murdare pe care zici că le trimiți la muiat, și gata; sau, cum e vremea spălatului, îl trimiți cu cei doi oameni ai tăi în lunca Datchet.”

Doamna Ford – „E prea dolofan ca să încapă acolo. Ce mă fac?” (Spectacolul oferit de cele două femei și oferirea unei soluții de salvare pentru sir John Falstaff îl determină pe acesta din urmă ca, îngrozit, să-și părăsească locul din ascunzătoare și să iasă la lumină cu speranța de a încăpea în coș și a-și salva pielea. Începând cu replicile următoare asistăm la fragmentul patru, PANICA.)

Falstaff – „Lasă-mă să văd, lasă-mă să văd, o, lasă-mă să văd! Voi încăpea, voi încăpea! Ascultă sfatul prietenei dumitale. Voi încăpea!”

Doamna Page – „Cum, dumneata ești, sir John Falstaff? Atâta valorează scrisorile dumitale, cavalerie?”

Falstaff – „Te iubesc, dar ajută-mă să ies de-aici. Lasă-mă să mă vâr coala.”

În acest fragment Falstaff are de dat și niște explicații doamnei Page, căreia i-a jurat, și ei, iubire; numai că... trebuie să-și scape pielea cu orice preț.

Încheiem aici parcursul acestei scene admirabile pentru situațiile ofertante, din punctul de vedere al artei actorului. Curajul manifestărilor, libertatea de exprimare, farsa organizată de cele două neveste pentru cavalerul aflat după perdea, oferă studentelor care experimentează prilejul descoperirii resorturilor interioare care să ducă la o explozie a fanteziei și temperamentului. Glasul, trupul și mintea lucrează la unison pe această partitură punându-le la treabă pe fiecare în parte și dezvoltându-le planurile de manifestare al procesului scenic.

SCENA 2 ACTUL IV

Foarte bună pentru antrenamentul mijloacelor este și scena a doua din actul al patrulea, asemănătoare ca situație cu scena precedentă pe care am analizat-o.

După ce a fost păcălit prima oară, ajungând, în coșul cu rufe murdare, la râu, Falstaff este tras din nou pe sfoară și ademenit la doamna Ford, acasă.

De această dată, primul fragment stă sub semnul circumspecției lui Falstaff și-l vom intitula PRECAUȚIE.

Falstaff – „Dragă doamnă Ford, părerile dumitale de rău au înghițit suferințele mele. Văd cât de adâncă ți-a fost dragostea și mă oblig să-ți plătesc cu aceeași monedă, nu numai în materie de iubire, ci mai mult, doamnă Ford; În toate marafeturile (podoabe, fițe) și ceremonialele ce întregesc și împodobesc această iubire. Dar, spune-mi, de data

asta ești sigură de soțul dumitale?” (observăm din descriere atitudinea smerită a doamnei Ford, care-l întâmpină pe Falstaff cu regretul experienței neplăcute prin care a fost nevoit să treacă acesta; se arată disponibilă și gata să se revanșeze față de cavalier)

Doamna Ford – „El vânează păsări la ceasul ăsta, dulcele meu sir John.” (o replică ce îl face pe Falstaff să înțeleagă că soțul e departe și au cale liberă la nebunii)

Apariția val-vârtej a doamnei Page ne aruncă în fragmentul al doilea, căruia îi vom spune, ca și la scena precedentă, SPECTACOLUL.

Doamna Page – „Hei, cumătră Ford, hei, unde ești?”

Doamna Ford – „Treceți în camera asta, sir John.”

Doamna Page (intrând) – Ei, bine, draga mea? Ai pe cineva la dumneata?

Doamna Ford – „Cine să fie? Nimeni, decât servitorii.”

Doamna Page – „Adevărat?”

Doamna Ford – „Adevărat, draga mea.”

Doamna Page – „Atunci sunt foarte mulțumită dacă nu ai pe nimeni.”

Doamna Ford – „Dar de ce?”

Doamna Page – „Ei, draga mea, pe bărbatul dumitale iar l-a apucat nebunia; se dondănește (mormăie, bodogăne) colo-n drum cu al meu, e furios pe omenirea căsătorită și blestemă pe toate fiicele Evei, de orice culoare ar fi ele. Se bate cu palma peste frunte și strigă „ieșiți la iveală, ieșiți la iveală” încât nebunii cei mai furioși pe care i-am văzut vreodată sunt mielușei blânzi pe lângă el, îmi pare bine de tot că s-a întâmplat să nu fie aici cavalerul acela rotofei.” (scoate în evidență proporțiile furiei lui Ford care pune în aceeași oală toate femeile, indiferent de culoarea pielii și dorința acestuia de a scăpa de gândurile negre care l-au năpădit.)

Doamna Ford – „Dar ce, nu cumva a pomenit de dânsul?”

Doamna Page – „Ba numai despre dânsul trăncănește; și jură că ultima dată când l-a căutat, el a fost scos afară din casă într-un coș. Acum i s-a năzărit că ar fi iar aici și a lăsat vânătoarea baltă, l-a luat pe bărbatul meu cu el și pe toți câți erau acolo și vine să mai facă o încercare. Sunt fericită că sir John, cavalerul nostru, nu-i aici. Acum are să-și vadă singur scrânteala.”

Doamna Ford – „E departe de-aici?”

Doamna Page – „La doi pași, la capătul străzii, dintr-o clipă într-alta poate intra pe ușă.”

Doamna Ford – „Ah, sunt nenorocită! Cavalerul se află aici.”

Doamna Page – „Dacă-i așa, n-ai nicio scăpare. Ești pierdută. Iar dânsul- un om mort. Dar ce fel de inimă de femeie mai ai și dumneata?... Ajută-l să iasă de-aici, scapă-l! Mai bine rușinea decât moartea!”

Doamna Ford – „Pe unde să iasă? Cum să-l scap? Dacă l-aș băga iar în coș?”

Acesta ar fi fragmentul al doilea, care spre deosebire de corespondentul lui din scena analizată anterior, are menirea de a fi și mai îngrozitor pentru Falstaff, care-și simte viața pusă în pericol și iese la vedere implorând ajutor. Intrăm în fragmentul al treilea, PANICA.

Falstaff – „Nu, în coș nu mai vreau! N-aș putea s-o șterg înainte de-a veni dânsul?”

Doamna Page – „Vai de mine, nici nu te gânde! Trei din tovarășii lui Ford stau la ușă cu pistoalele, ca să nu iasă nimeni. Altfel ai mai fi avut vreme să fugi. Dar ce vrei să faci?”

Falstaff – „Ce să fac? Am să mă vâr pe horn...”

Doamna Ford – „Nici nu te gânde. Acolo au obiceiul să-și descarce puștile când se întorc de la vânătoare. Mai bine în cuptor.”

Falstaff – „Unde-i cuptorul?”

Doamna Ford – „O să caute și acolo, pe cuvânt! N-au mai rămas în casa asta dulap, cufăr, ladă, puț, pivniță care să nu fie curățate. A făcut listă de toate și le vizitează cu lista în mână. Nu, nu-i chip să te ascunzi în casă!” (toate acțiunile femeilor converg către planul inițial de a-l îmbrăca în hainele bătrânei Brentford, mătușa slujnicei, pe care Ford nu o suportă, sperând ca de nervi, Ford să-i tragă și o bătaie bună).

Falstaff – „Atunci, am s-o iau la sănătoasa.”

Doamna Page – „Dacă ieși cu chipul și înfățișarea dumitale, te poți socoti un om mort, sir John... Dar dacă ai ieși deghizat?”

Doamna Ford – „Cum să-l deghizăm?”

Doamna Page – „Doamne, vai de păcatele mele. Nici eu nu știu. Nu este pe lume o rochie de femeie atât de largă să-l încapă pe dânsul; altfel, ar fi pus o pălărie, o basma, ceva, și ar fi plecat așa.”

Falstaff – „Draghele mele, născociți ceva; mai bine să încercăm orice decât să se întâmple vreo nefăcută.”

Doamna Ford – „Mătușa slujnicei mele, grășana aia din Brentford, și-a lăsat sus o rochie.”

Doamna Page – „Pe cuvânt, asta are să-I folosească. E tot atât de grasă ca și el. Mai sunt acolo pălăria ei cu franjuri și voalul. Urcă repede, sir John.”

Scena se oprește aici.

Așadar, am încercat să împărțim textul și să-l desfacem în bucățele. Acum e momentul unei recapitulări finale și a unei sinteze a lucrurilor descoperite și posibile în lucrul experimental de la clasă, prin intermediul subiectului personal.

D. RECAPITULARE

SCENA I – fragmentul I – SEDUCȚIA, fragmentul al doilea – INTRIGA, fragmentul al treilea – FIERBEREA, fragmentul al patrulea – VEȘTI BUNE

SEDUCȚIA – Subiectul autorului – Falstaff face cunoștință cu doamna Quickly. Subiectul personal al doamnei Quickly – să flirteze cu Falstaff. Subiectul personal al lui Falstaff – să accepte jocul doamnei Quickly pentru că îi plac femeile.

INTRIGA – Subiectul autorului – Quickly pomenește numele doamnei Ford. Subiectul personal al ei – să găsească momentul propice pentru a se opri din flirt, din respect pentru dragostea doamnei Ford pentru Falstaff. Subiectul personal al lui Falstaff – să afle amănunte despre doamna Ford.

FIERBEREA – Subiectul autorului – Povestea doamnei Ford. Subiectul doamnei Quickly – să-i amplifice calitățile de cuceritor lui Falstaff, făcându-i doamnei Ford un portret de inabordabilă. Subiectul lui Falstaff – să curme șuvoiul de amănunte și epitete ale doamnei Quickly pentru a afla cât mai repede răspunsul la scrisoare.

VEȘTI BUNE – Subiectul autorului – Falstaff primește confirmarea că cele două neveste îl iubesc. Subiectul doamnei Quickly – să-l facă pe Falstaff să creadă că e nepământean și umblă cu farmece, pentru că un muritor nu ar fi reușit să fure inima acestor femei virtuoză și măritate. Subiectul lui Falstaff – după aflarea veștilor vrea să scape cât mai repede de Quickly pentru a se bucura în tihnă de victorie.

SCENA A DOUA – fragmentul I – PLANUL, fragmentul al doilea – CURTEA, fragmentul al treilea – LAȘITATE, fragmentul al patrulea – SPECTACOLUL, fragmentul al cincilea – PANICA.

PLANUL – Subiectul autorului – Cele două femei creează circumstanțele desfășurării scenei. Subiectul lor este- vrem să ne răzbunăm.

CURTEA – Subiectul autorului – Falstaff vine la doamna Ford, acasă. Subiectul lui este – vreau să profit la maxim de ora avută la dispoziție. Subiectul ei este de a se arăta disponibilă.

LAȘITATE – deși i-a spus că ar lua-o de nevestă, la primul zgomot se ascunde. Subiectul lui Falstaff este de a se ascunde cât mai repede și doamna Ford îi face pe plac.

SPECTACOLUL – Subiectul autorului – cele două femei ticluiesc o poveste. Subiectul lor este de a-l îngrozi pe Falstaff, aflat în spatele draperiilor. Falstaff – vrea să nu piardă nici un cuvânt din povestea doamnelor.

PANICA – Subiectul autorului – Falstaff iese de după perdea. Subiectul lui este să se ascundă cât mai repede în coș, iar subiectul femeilor să-l acopere și să-l expedieze la râu, cât mai repede.

SCENA A TREIA – fragmentul I – PRECAUȚIE, fragmentul II – SPECTACOLUL, fragmentul III – PANICA.

PRECAUȚIE – Subiectul autorului – Falstaff sosește din nou acasă la doamna Ford. Subiectul lui este de a se asigura că nu mai este cineva acasă. Subiectul doamnei Ford este să-l liniștească și să-l provoace.

SPECTACOLUL – Subiectul autorului – Cele două neveste spun o altă poveste, mult mai înfricoșătoare. Subiectul lor este să-l sperie de moarte pe Falstaff, iar subiectul lui Falstaff să tragă cu urechea din camera de alături ca să afle ce ar putea să i se întâmple.

PANICA – Subiectul autorului – Falstaff iese din camera în care era ascuns și imploră ajutor. Subiectul celor două femei este de a-l umili pe cavalier, iar subiectul lui Falstaff este de a-și scăpa pielea.

Aceste scene sunt doar o parte din materialul ce poate fi abordat la început de an doi, când suntem preocupați de studierea situațiilor comice și de dezvoltarea

mijloacelor noastre actoricești, întru devenire. Această etapă de lucru, fundamentală, aduce în discuție o temă importantă: CURAJUL DE A TE MANIFESTA, fără niciun fel de cenzură, cu libertate totală de imaginație și descoperire de soluții personale, la toate problemele survenite în lucru, urmărind activarea potențialului de vulnerabilitate al fiecăruia prin găsirea propriilor subiecte.

Aș încheia amintind o declarație a celebrului actor și regizor Woody Allen care spunea că talentul înseamnă, înainte de toate, CURAJ. Putem completa spunând: în procesul pedagogic de predare-învățare a artei actorului, folosim studiul textelor shakespeariene pentru că au puterea de a insufla studentului: CURAJUL ACȚIUNII.

Marius Gîlea

O scurtă privire asupra nebunilor lui Shakespeare

Bufonii sau nebunii sau măscăricii din piesele lui Shakespeare sunt, de obicei, țărani sau oameni simpli care își folosesc ascuțimea minții pentru a-i întrece pe cei care se află într-o clasă socială superioară lor. În acest sens ei sunt similari cu bufonii adevărați, dar pentru a obține un efect teatral sporit, caracteristicile lor au fost sensibil îmbunătățite. Bufonii erau preferații galeriei, preferații spectatorilor care stăteau în picioare la teatrul Globe, chiar în fața scenei, dar în același timp ei erau apreciați și de către nobilime. De notat că însăși regina Elizabeth I era o mare admiratoare a actorului care întruchipa bufonii, măscăricii sau nebunii. Numele lui era Richard Tarlton. Pentru Shakespeare, actorul Robert Armin se pare că a fost sursă de inspirație în elaborarea bufonilor.

Dar de unde provine istoria bufonilor, a măscăricilor sau a nebunilor? Bufonii au distrat și binedispus un public foarte variat încă din vremea Romanilor, până în epoca medievală. Au atins apogeul în epoca pre-shakespeariană la curțile nobililor din Europa. Bufonii puteau să amuze nobilimea în diferite moduri: prin cântece, muzică, povești, satire, comedii gen *commedia dell'arte* sau chiar prin acrobații. Shakespeare nu numai că s-a inspirat din această tradiție a talentaților bufoni, ci și-a adus o contribuție semnificativă în evoluția lor. El îi transformă într-un personaj complex care putea atinge probleme majore.

În dicționar pentru bufon apar diferite definiții, cum ar fi: Provine din francezul *buffon*, iar în italiană e *buffone*; Personaj comic, îmbrăcat în haine grotești, care întreține o atmosferă de veselie la curțile suveranilor sau ale seniorilor; măscărici, nebun; Personaj comic buf într-o piesă de teatru; Persoană care face pe alții să râdă prin

glume, gesturi caraghioase etc., care este obiect de batjocură într-o societate; Bufonul este măscărici, paiată, rareori și nebun; Care provoacă râsul; pasibil de răs și de batjocură; caraghios; ridicol. Bufonul este un personaj comic, angajat la curțile medievale să distreze un suveran sau un senior; măscărici. La figurat, e o persoană care amuză prin glume sau prin gesturile sale ridicole. Personaj comic îmbrăcat caraghios, care era ținut la curtea suveranilor sau a seniorilor feudali pentru a-și distra stăpânii cu glume, cu strâmbături etc. Tot despre bufon se mai spune că este un actor care interpretează roluri de un comic exagerat; om care stârnește râsul cu glumele, faptele sau strâmbăturile sale.

Bufonul era, la origine, un personaj comic, îmbrăcat în haine grotești, care era ținut la curțile medievale să distreze un suveran sau un senior feudal, cu glume, gesturi, strâmbături, denumit și măscărici, paiată, nebun.

În Evul Mediu, nebunul regelui era autorizat să spună adevărul, luându-l în răs, fiind singurul care avea dreptul să spună tot ce un om normal nu-i putea spune regelui, fără grave consecințe punitive.

În prezent, bufonul este un actor îmbrăcat caraghios, care interpretează roluri de un comic exagerat, pentru a amuza publicul spectator, om care stârnește râsul cu glumele, faptele sau strâmbăturile sale. Clown, artist comic de circ.

Bufonul era și personaj comic, care purta mască și un costum pestriț din vechile farse populare, sau din vechea comedie italiană.

A fost o vreme când fiecare rege care se respecta avea un bufon. În evul mediu, și chiar mai târziu, bufonul regal (sau „nebunul regelui” – le fou du roi – cum i se spunea în Franța) reprezenta o adevărată instituție. Bufonul regal era singurul care avea voie să-l maimuțărească pe rege, să-l întrerupă, să-l contrazică și chiar să-l bruftuluiască și să-l insulte. Bufonul sau măscăriciul regal mai era și singurul care avea posibilitatea să spună adevărul, sau anumite adevăruri care deranjau. Pentru serviciile lor, ei erau deseori recompensați cu generozitate, chiar înnobilați. Când se deplasau prin Europa, regii își lua bufonii cu ei, iar când se întâlneau să facă pace sau să negocieze diferite tratate, măscăriciul regal era și el prezent la masa negocierilor aducând o notă de indolență și de umor, relativizând prin glume și răs toată eticheta și solemnitatea de la curțile regale.

Originile acestui personaj comic se regăsesc în *commedia dell'arte*. De aceea poate, nu ar strica să aruncăm o privire fugară înspre această perioadă. La începuturile literaturii, comedia, ca termen, indică în general o compunere poetică reprezentând o acțiune cu un sfârșit vesel. Iar în secolul al XVI-lea odată cu reapariția ei, termenul își redobândește înțelesul clasic: reprezentarea scenică a unor întâmplări din viața de zi cu zi, cât mai distractive, care se sfârșesc cu bine. La începuturi prevala interesul pentru intrigă, iar desfătarea spectatorilor era căutată mai ales prin reprezentarea unor întâmplări cât mai curioase și prin pictura cât mai "vie" a unor tipuri cât mai reale, printr-un dialog cât mai strălucitor. *Commedia dell'arte* accentuează aceste caracteristici cu toată convenționalitatea lor.

Improvizația – ca formă de expresie a *Commediei dell'arte* se trage fără îndoială din mima clasică, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. Ei îi aparțin farsele populare spartane, ale „falloforilor” din Siciliana sau ale „flicilor” din Magna, Grecia. În secolul al V-lea î.e.n., Sofron vestitul mim realist elaborează literar în proză ritmică forma populară a mimelor. La Roma mima apare prin cultul *Magnei Mater* și o dată cu sărbătorile megalense. Mima va înlocui bătrâna „atellana” (cuprinzând și ea elemente de improvizație) care decade. Mimele, chiar dacă unii istorici susțin că au dispărut în Evul Mediu, supraviețuiesc în forme de comic realist, supuse unor canoane ale genului comic.

Faimoasele „contrastii” – cu reprezentatul lor vestit, *Ciulo D'Alcamo* – își păstrează forma și conținutul în scenariile de mai târziu ale *Comediei dell'arte*. Întreaga poezie giullarescă, frottolele, acele *maridazzi* (care duc la apariția *zannilor*) conservă forme de mimă. Pantomima, formă tot atât de veche ca și mima, unde actorul mima cu mască și unde apăreau chiar mai multe personaje, o găsim păstrată în acele *intermezzi* comice din sacrele reprezentații cu caracter dramatic sau burlesc; sau la curțile regale italiene prin *bufoni* - purtătorii tradiției mimice, ai improvizației – sau prin tablourile vivante ale balurilor de curte sau prin carnaval – largi spectacole populare.

Este un fapt pe deplin acceptat că spectacolele de improvizație au început către mijlocul secolului al XVI-lea; cercetarea originilor *Commediei dell'Arte* a constituit însă materia unor studii atente cu rezultate diferite. O primă ipoteză enunțată în ultimele

decenii ale secolului trecut (Bartoli, D'Ancona) revendică descendența comediei dell'arte din formele populare de teatru comic latin: comediile atellane, mimele și pantomimele mai sus amintite, diferitele ludi și producțiile satirice. Nu i se poate nega acestei teorii partea sa de adevăr: în natura populațiilor italice a existat întotdeauna o constanță și o instictivă predispoziție spre mim, un talent înnăscut pentru imitarea parodică a realității; dincolo de asta este imposibil de demonstrat continuitatea tradiției istorice.

Mai recent, un alt cercetător italian (Toschi) afirma că formele de exprimare și caracteristicile măștilor ar constitui o derivare, o dezvoltare inconștientă a ritualului carnavalesc de îmblânzire a zeităților. O a treia ipoteză aparținând lui Sanesi, susține că manifestarea comediei dell'arte nu este altceva mai mult decât vulgarizarea, sau pentru a folosi un termen contemporan, comercializarea comediei erudite, în care intriga se reduce la un schelet inițial, iar personajele despuiate de orice trăsături originale sunt codificate într-o galerie restrânsă de tipuri.

De ce tocmai la mijlocul secolului al XVI-lea apare această mare revoluție populară a teatrului – improvizația - când teatrul erudit italian atinsese apogeul, când Renașterea răscolise istoria, aducându-ne în actualitate pe greci și pe latini. Este, în primul rând, vorba de o criză a teatrului căci teatrul erudit începuse să se închisteze în niște forme tot mai îndepărtate de realitate, al căror mesaj se epuizase. Greoaie, închise între parametrii unui subiect care nu mai crea iluzia realității vieții, imitațiile stereotipe după dramaturgia clasică încep să-și piardă publicul.

Teatrul, artă prin excelență colectivă, trăiește numai prin legătura spirituală care se stabilește cu publicul. Iar acesta din urmă cu coordonatele lui sociale, politice, economice – se schimbă de la o epocă la alta, de la un an la altul, de la un mediu social la alt mediu social, de la individ la individ, de la o reprezentare la alta. Publicul așadar se schimbă, se ridică noua clasă, burghezia, cu gusturile ei încă nerafinate, dar aspirând să se rafineze, cu dorința de nou, de cercetare, de descoperiri, de profesionalizare. Apar literații burghezi, apar artiștii burghezi. Arta, artiștii, scriitorii încep să aibă un nou statut, sunt căutați, sunt prețuiți. Alături de burghezie se manifestă social țărăimea. Cu un gust natural simplu, rudimentar, cu bunul simț care cumpănește tot și toate, țăranul intră în

literatură. În noua situație teatrul trebuie să se schimbe și el. „Cea mai bună regulă care se găsește este ieșirea din regulă.” (Perucci) Și, prin urmare, „să punem barosul pe teorii, poetici și sisteme. Să dăm jos aceste vechi mulaje de ghips care ascund fața artei.” (V. Hugo).

Legile generale ale naturii, ale veridicului trebuie să guverneze arta. Apare improvizația – spectacolul improvizat, produs pe stradă din impulsuri și necesități ocazionale, cu o variațiune nesfârșită pe o temă dată, călcând canoanele clasice, schimbându-se mereu, aproape seară de seară, uneori chiar în timpul spectacolului propriu-zis, după actualitățile zilei și interesele publicului. Treptat, improvizația capătă o formă mai stabilă – Commedia dell’arte. Formă legată însă de improvizație, păstrându-i caracterul social și politic, limbajul și stilul popular, vioiciunea acțiunii și rapiditatea replicilor, formele de expresivitate scenică. Treptat, apar actorii profesioniști și trupele lor, apar scriitorii de teatru și măștile lor, apar scenariii cu indicații de text și regie - canavale- apoi texte de teatru propriu-zise. Și ca orice fenomen, încă amorf, care tinde spre organizare, Commedia del’Arte se cufundă tot mai mult în studiu, uită spontaneitatea, confundându-se tot mai mult cu spectacolul de autor (perioada barocă), până când în 1699 Andrea Perrucci va tipări: „Despre arta spectacolului dinainte gândit și despre improvizație”, poetică teatrală ce semnalizează intrarea pe un făgaș organizat după legi bine fixate. Afectivitatea se sterilizează în categorii și norme. O nouă epocă de decadentă maschează o nouă criză, până când apare Goldoni (1707-1793), cu teatrul său de caractere.

Nevoia de spectacol, de joc, de împlinire sufletească, există instinctiv în om. Ca atare, putem admite că posibilitatea de a improviza a dovedit-o actorul în toate timpurile, cu toate că numai acum ea capătă înțâietate. Poate, pur și simplu, din nevoia de a ieși din regulă. Aici, geniul inventiv al epocii își spune cuvântul; pur și simplu din nevoia de libertate absolută.

Scenariile apar la început informale, neglijente apoi din ce în ce mai minuțioase, cu indicații de text și regie – intrări, ieșiri, gesturi, voce – lăsând însă în toate o libertate formidabilă de invenție, de improvizație, spectacolul fiind creat de actori, pentru că important este ceea ce face actorul. Schema generală a scenariului este simplă: doi tineri

îndrăgostiți, un bătrân dat în mintea copiilor, îndrăgostit la rându-i de iubita fiului, un bătrân cumsescade și cu capul pe umeri, perechea de slugi istețe și viclene, cinstite sau mai puțin cinstite, îndrăgostiți și ei, sprijinindu-i pe cei doi tineri, peripeții, neînțelegeri, ciomăgeli, travestiuri, și totul se termină cu bine conform legilor firești ale naturii: tinerii se căsătoresc, bătrânii rămân singuri cu treburile lor, slugile își slujesc mai departe stăpânii, căsătorindu-se și ei.

La fiecare pas interveneau complicații dintre cele mai percutante pentru dinamizarea conflictului: persoane travestite, întâlniri neașteptate, recunoașteri surprinzătoare, qui pro quo-uri, deci confuzii de identitate, adică momente adesea neverosimile, de-a dreptul absurde – care de altfel se întâlnesc și la Shakespeare în unele comedii; dar nu verosimilitatea interesa din moment ce acțiunea era spectaculoasă, mișcarea scenică extrem de vie, comicul cam vulgar, uneori chiar trivial, totuși antrenant, spumos, exploziv. Într-adevăr, Commedia dell'arte oferea o reprezentare spectaculoasă datorită nu numai dinamismului intrigii și mai ales formației multilaterale și tehnicii jocului actoricesc; fiindcă actorii posedau o frumoasă cultură, iar unii, chiar un talent literar remarcabil. Cu toții aveau o extraordinară suplețe în mișcări și gesturi, apropiindu-se de acrobație; Viscontini de pildă se dădea de câteva ori peste cap cu un pahar plin în mână fără să-l verse; la 72 de ani Scaramuccio trimitea bezele publicului cu degetele de la picioare. Unii executau uimitoare demonstrații de scamatorie, prestidigitație sau jonglerie; alții cântau succesiv la 10-12 instrumente muzicale realizând o bogată gamă de efecte scenice deosebit de apreciate de toate categoriile de spectatori.

Acțiunea oricărei asemenea comedii înseamnă nu numai o glorificare a sentimentului firesc, tonic, curat, puternic al iubirii, ci și un elogiu adus inteligenței și istețimii, cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății, zgârceniei și îngâmfării.

Pe această temă generală se brodează la nesfârșit variațiuni, fiecare personaj apare cu identitatea lui, aducând noutatea și neprevăzutul în spectacol. Fiecare personaj era creat pe o singură idee – de unde și denumirea de *personaj mască*, pornindu-se și de la faptul că actorii jucau mascați. Dar dincolo de existența reală a măștii exista construcția psihologică, cu o singură direcție de dezvoltare:

Pulcinella – trândav, pungaș, mâncău;

Brighella – intrigant, deștept, viclean, răutăcios;

Arlecchino – pierde-vară naiv, vesel, mereu flămând.

Scenariile Comediei dell'arte din care s-au păstrat cam o mie, (mare parte ilizibile sau intraductibile) aduceau întâmplări și personaje din viața de toate zilele, cu implicațiile sociale și politice ale zilei. Dar în ciuda schematismului lor, ele ofereau reprezentații spectaculoase prin formația intelectuală și tehnică a jocului actoricesc. Alături de acestea, costumele alcătuiau simbolurile atât de grăitoare ale artei spectacolului.

În umbra teatrului cult, bâlciul, teatrul folcloric, circul, music-hall-ul (genuri minore ale spectacolului) au funcționat și funcționează asemeni dublului instinctiv și neliniștitor al conștiinței umane, acea *anima* definită de Jung ca fiind expresia ambiguității psihologice și sexuale profunde a individului. Teatrul popular, apariție spontană în piața publică, în ambianța serbărilor de carnaval, ori la serbări, ospete și diferite ceremonii dezvoltă - tocmai datorită acestei ritmicizări cutuminare – personaje și teme corespunzătoare unei estetici a jocului dramatic bazat pe implicarea auditoriului. Spectatorul trebuie să recunoască cu ușurință personajele (alegorice sau tipizate) și motivele intrigii strâns legate de realitatea imediată. Serbările populare sunt elementul de fond adesea neglijat care asigură continuitatea și vitalitatea dinamicii formelor teatrale. Dintr-o astfel de perspectivă teoriile care fac ca pe de-o parte Commedia dell'arte să descindă direct din anticile „fabulae Atellanae” și duc la stabilirea unor antologii frapante între structura Comediei dell'arte și a măștilor sale cu tipurile comediei latine în special cu servitorii și bătrânii – și pe de altă parte ipoteza ce privește Commedia dell'arte ca descendentă a teatrului popular medieval jucat în târguri și piețe – teatrul excomunicat pentru îndrăzneala sa de autoritățile religioase sau condamnată de cele civile – pot fi conciliate.

Chiar dacă acceptăm teoria că spectacolele Comediei dell'arte s-au născut din farsa rustică prin unele tipizări care tind spre mască și din popularizarea comediei erudite datorită apariției companiilor profesioniste, nu putem crede că farsa rustică la rândul ei s-a născut doar din nevoia de aduce pe scenă personaje locale și că ar fi existat un moment de gol, de ruptură între spectacolele populare ale antichității și cele ale evului mediu.

Universalitatea și vigoarea tipologiilor Commediei dell'arte ar putea fi explicate prin faptul că ele se sprijină pe niște tradiții mult mai vechi și mai bine decantate în timp, decât în cazul altor teatre medievale europene care la începuturile Renașterii nu au dat rezultate similare Commediei dell'arte dar au acceptat-o cu ușurință tocmai pentru arhetipul comic fundamental pe care îl propunea.

Așa cum eroul tragic poate fi redus la un arhetip cu o structură conflictuală specifică, definită de Kerény ca fiind cea a omului - Dumnezeu, personajul teatrului comic are o structură conflictuală construită pe poziția om – animal. Unicul – spunea Heraclit se manifesta prin calități opuse. Zbor și cădere, triumf și decădere, agilitate și ataraxie. Serbările populare strâns legate de practicile religioase înving prin râs spaima cosmică reflectată în sistemele teologico-filosofice oficiale. Saltul acrobatului, trimful celui slab din punct de vedere social era modalitatea obișnuită prin care se exprima această răsturnare a raporturilor prestabilite de normele sociale. Libertății de mișcare a acrobatului îi corespunde libertatea cuvântului care și-a găsit adăpost timp de secole sub masca nebuniei sau a sfintei simplități. Paralel cu o dezvoltare artificială impusă de ambiția literaților Renașterii, a unui teatru cult după modelul celui antic, în Italia spre deosebire de alte țări, literatura dramatică cultă nu pierde contactul cu teatrul popular; în plus, se poate spune chiar că teatrul cult s-a născut din teatrul popular.

Artiștii „Rozzi“ din Siena: Alticozzi, Roncaglia, Salvestro, Andrea Calsuo, dar mai ales Ruzzante, sunt doar câțiva din creatorii acestui gen de literatură dramatică. Cazul Ruzzante este exemplar, căci acest actor-actor, prin însăși cele 2 etape ce se disting în creația sa – cea în care refuza modelele dramatice clasice și afișează o poetică a naturalului și cea în care asimilează, bazându-se pe tipuri apropiate cu cele create în prima etapă – modele plautiene – exprima această dialectică proprie teatrului italian din secolul al XVI-lea.

Nu există o singură persoană care să aibă responsabilitatea spectacolului, ceea ce face regizorul de azi. Toți actorii aveau aceeași răspundere, toți trebuiau să muncească în aceeași măsură la rotunjirea unui spectacol. Aceasta înseamnă colectivitate. „Commedia dell'arte conta în aceeași măsură atât pe coeziunea și disciplina trupei cât și

pe talentul individual al comicilor, climatul psihologic al improvizației putând fi iremediabil păgubit de reaua voință a unui comic“ – Jean Fanchette.

Trecând cu ușurință peste canalele clasice, peste unitățile riguros stabilite, *Commedia dell'arte* păstrează în mare schema comediei clasice: trei acte, nu cinci ca în comedia clasică, prologul, epilogul, liniile generale ale desfășurării subiectului. Unitatea de acțiune este spartă. Apar acțiuni paralele, intrigi amoroase, nu una, ci două trei și chiar șase. În *commedia dell'arte* prologul numit și *complimento* este o adresare directă către public rostită de actorul principal pentru a mulțumi acestuia și pentru a anunța subiectul comediei, povestind câteodată cu scopul de a înlesni înțelegerea celor ce se petrecuseră înainte. Anticipând funcția *raisonner*-ului de mai târziu, preluând parte din funcția corului clasic grec, prologul (uneori chiar un personaj cu acest nume puncta în timpul desfășurării spectacolului gradarea dramatică), sau epilogul (element tehnic literar, rareori întâlnit în *Commedia dell'arte* uneori cu simpla funcție de a mulțumi publicului), se schimbă treptat într-o scenă de pantomimă, cu muzică, dans și cânt la care participă toți actorii, accentuând sfârșitul vesel al comediei.

În ceea ce privește masca, cunoscută încă din paleolitic cu funcție rituală, apoi de-a lungul vremurilor cu tot felul de alte funcții sociale și politice, păstrată în carnaval, ea trece și în teatrul antic, în tragedie și comedie; la început cu aceeași funcție socială, apoi ca simplu semn actoricesc – albă pentru personajele feminine, întunecată pentru personajele masculine, cu rolul de a înlesni înțelegerea piesei și scoțând la iveală, convențional, o anumită stare sufletească, o anumită vârstă și condiție socială, amplificând prin forma ei ciudată, de pâlnie, vocea actorului. În teatrul roman, masca teatrului grec trece îmbogățită cu experiența atellanelor:

Macco – prostălăul mâncău;

Bucco – flecarul natăflet;

Pappo – bătrânul ramolit dat în mintea copiilor;

Dossenno – parazitul cocoșat și viclean.

În *Commedia dell'arte* masca apare nu prin transfer direct din teatrul clasic, ci din obiceiul tradițional carnavalesc. Dacă slujea rareori la nerecunoașterea actorului care juca, slujea totdeauna la recunoașterea personajului ca tip fix mereu egal cu sine, cu

aceleași veșminte, aceleași mișcări, aceeași psihologie fundamentală, jucat sau nu de același actor. Commedia dell'arte aducea triumful măștii, care, cu foarte rare excepții, încarnează un personaj unic. Numele actorului se confundă cu cel al măștii sau invers. Numele de mască dat amorezilor, singurii dealtminteri care jucau fără ea, atesta extinderea semnificației acestui cuvânt.

Privind din perspectiva istoriei de teatru vom găsi în teatrul Commediei dell'arte trei tipuri de personaje:

Tipuri tradiționale: Capitanul, Doctorul, Pedantul, Valetul, Slujnica.

Tipuri convenționale: tineri, tinere, curtezane, tați.

Tipuri sociale ale epocii: nobilii de provincie, țărani, burghezi cu diferite ocupații, cămătari, hangii, comedieni, răufăcători.

O particularitate a comediei măștilor este aceea că actorul apare întotdeauna în același rol. Piesele se schimbă, se pot schimba chiar zilnic, dar măștile au mereu aceeași interpretă. Este absolut exclus ca un actor să-l joace azi pe Pantalone și mâine pe Arlecchino. Uneori masca este înlocuită de o față abundant pudrată sau vopsită în alb, de niște ochelari uriași sau de un nas fals. Măștile comediei dell'arte sunt toate comice, cu o nuanță bufă sau lirică. Măști tragice nu există.

Dacă am aduna toate măștile care au apărut în decursul timpului pe scena comediei italiene, vom vedea că ele sunt cu mult peste 100. Dar această diversitate este mai mult aparentă. Marea majoritate nu sunt decât niște derivate ale măștilor principale. Pentru a ne face o idee asupra măștilor este suficient să analizăm cele două cvartete, cel de nord (Pantalone, Dottore, Brighella, Arlecchino) și cel de sud (Coviella, Pulcinella, Scaramuccio, Tartaglia), fără a uita de principalele măști de sine stătătoare: Căpitanul, Îndrăgostiții și Fantasca.

Quartetul de nord:

Pantalone: Negustor venezian, cu dialectul său specific, bătrân bogat, zgârcit bolnăvicios și slab – șchiopătează gеме, tușește, strănută, se smiorcăie, suferă de stomac. Încrezut dar totdeauna păcălit. Se consideră mai deștept decât toți, dar la fiecare pas e victima festelor pe care i le joacă alții. În general nimeni nu capătă atâtea lovituri și ghionturi ca el, care este și obiectul de predilecție pentru intrigile slugilor. În ciuda

vârstei și a bolilor, îi place să umble după femei. Eșuează întotdeauna, dar rămâne un crai incorigibil. Costumul este format dintr-o vestă roșie, pantaloni colorați, pantofi galbeni cu cataramă, tichie roșie, pelerină lungă neagră. Masca are culoare pământie, nas lung, coroiat, mustăți și barbă căruntă.

Dottore: Savant bolognez, poate fi avocat sau medic uneori. Dacă Dottore este avocat de profesie și apără cauza cuiva, e vai de cel care i-a încredințat procesul. Ca medic, el reușește să îmbolnăvească oamenii sănătoși prin sfaturile sale medicale, iar bolnavii se însănătoșesc în ciuda sfaturilor lui. Minteia lui cuprinde destul de multe fragmente de învățătură, dar îi lipsește logica. În capul lui e un talmeș-balmeș caraghios. Ca și Pantalone, el e bătrân, bogat, avar și afemeiat. Cam prostănac, cu toată erudiția sa. Numai una din trăsăturile sale e mai subliniată: îi place să bea. Soarta lui este dinainte hotărâtă în toate scenariile: el este inevitabil păcălit. Mantia neagră de avocat este accesoriul principal al costumului său, în general negru este culoarea lui. Vestonul, pantalonii scurți, ciorapii, pantofii cu funde, cordonul de piele cu o cataramă de aramă, tichia de pe cap și pălăria cu boruri largi. Această simfonie neagră a costumului este întrucâtva înviorată de un guler mare alb, manșete albe și batistă albă băgată după cordon. Masca neagră îi acoperă uneori toată fața, alteori numai fruntea și nasul, obrajii neacoperiți de mască sunt violent fardați cu roșu, semn că este mereu cu chef. Masca lui Dottore era considerată ca una dintre cele dificile. Actorul trebuia să fie un om cult, deoarece numai un om cult putea crea efecte comice din bucățele disparate de erudiție, iar combinația momentelor sociale și profesionale cerea multă artă și finețe. Afară de aceasta, actorul trebuia să posede la perfecție dialogul bolognez. Toate aceste calități reunite într-o singură persoană nu erau ușor de găsit. Iată de ce această mască nu exista în toate trupele teatrale.

Zanni (Arlecchino si Brighella): Măștile zanni sunt sufletul Comediei dell'arte. Sunt figurile cizelate artistic ale unor bufoni de carnaval veseli și optimiști. Pe linia literară, Comedia dell'arte provine din nuvelă. Și măștile zanni reprezintă o stilizare a unor tipuri de țărani din nuvele. Țăranii constituiau un obiect de predilecție pentru satira urbană. Ei erau fie proști definitivi (Arlecchino), fie deștepți dar plini de idei răutăcioase (Brighella). Ca măști, zanni se numesc de cele mai multe ori servitori, dar această denumire este pur convențională, ei rămânând țărani prin natura lor socială. În caracterul

ambilor zanni există o particularitate: ei sunt cu totul lipsiți de servilism, ei nu se târăsc în fața nimănui, au sentimentul propriei demnități. Ei ascultă poruncile și suportă bătaia, dar în sinea lor nu se supun și nu se predau.

Brighella: Nu crede nici în Dumnezeu nici în diavol. Îi plac aurul, vinul, femeile. Își servește stăpânul pe măsura simbriei pe care o capătă, nimic mai mult. El disprețuiește slugile care sunt sincer devotate stăpânilor. Nu iartă pe nimeni și știe să urască. Este mereu gălăgios, are limba ascuțită, este capabil să se adapteze perfect la orice situație. Familiar cu femeile, obraznic cu bătrânii, viteaz cu lașii, lingușitor cu cei puternici. Nu degeaba el este masca favorită a plevei: este pornit împotriva bătrânilor care nu-i lasă pe tineri să trăiască, să iubească, să fie fericiți. Este de partea tineretului care luptă pentru o viață mai bună. Oamenii de rând îi admiră energia, inteligența, abilitatea și îi iartă bucuros abaterile de la calea cea dreaptă. Masca lui este una din cele mai importante și dificile. Trebuie să lege și să dezlege nodul intrigii, să încurce și să descurce firul sinuos al subiectului, să fie prompt în replică, farse. Trebuie să știe să cânte cel puțin la chitară și să execute trucuri acrobatice elementare. Îmbrăcămintea lui țărănească este alcătuită din: pelerină, bluză, pantaloni, ciorapi și capelă albă, pantofi și cordon galbeni din piele, de cordon este prinsă o pungă de piele și un pumnal. Masca are o culoare închisă, mustați și o barbă neagră zburlită.

Arlecchino: Nu este tot atât de inteligent, abil și inventiv ca Brighella – țaranul muntean, dar are multă spontaneitate și un fel de candoare amuzantă, ca toți țaranii de la șes. El nu plănuiește niciodată nimic dinainte, ci procedează la nimereală, dintr-o inspirație aproape întotdeauna nefericită. Greșește și plătește, dar nu-și pierde veselia și privirea naivă asupra lucrurilor. Brighella trebuie jucat astfel încât să stârnească admirația, iar Arlecchino trebuie să trezească simpatia față de durerile lui copilărești. „Caracterul său, scrie Marmontel, este un amestec de ignoranță, naivitate, de spirit, de prostie și de grație, este un fel de om destrăbălat, de copil mare care are licăriri de rațiune și inteligență. Adevăratul aspect al jocului său este suplețea, agilitatea, drăgălășenia unei pisici tinere. Rolul său este acela al unui valet răbdător, credincios, încrezător, mâncăcios, întotdeauna îndrăgostit, întotdeauna în încurcătură; care se întristează sau se consolează cu ușurința unui copil și a cărei durere este tot atât de amuzantă ca și bucuria.” Mereu în aer, apare

ca o stranie personificare a închipuirii, este născocitorul nepăsător al unei noi forme de poezie, esențialmente musculară, scandată în gesturi, întreruptă de salturi periculoase, presărată cu gânduri filosofice sau cu gânduri neobrăzate. Arlecchino este un poet acrobatic. Costumul lui este acela al unui zdrențăros stilizat și ironizat: petice albastre roșii-verzi așezate simetric și legate între ele printr-un galon galben subțire. Detaliile măștii sale compun o expresie bizară, de șiretenie, senzualitate și mirare, neliniștitoare și atrăgătoare totodată, unde tumorile enorme, negii și culorea neagră adaugă ansamblului ceva sălbatic și drăcesc.

Quartetul sudic

Zanni: Cuplul Coviello - Pulcinella este conceput ca o replică meridională a cuplului Brighella – Arlecchino. Nordul Italiei este mai civilizată decât sudul deoarece a trecut printr-o perioadă îndelungată de dezvoltare industrială. De aceea în nord a apărut tipul „omului umblat”, șmecher, care nu se lasă tras pe sfoară (Brighella). Coviello nu se ridică asupra lui Pulcinella. Mai este o deosebire de ordin civil: zanni nordici sunt aproape totdeauna necăsătoriți. Brighella este un celibatar convins, iar Arlecchino capătă nevastă abia în scenariile târzii. Dimpotrivă Pulcinella este adeseori însurat, gelos arțăgos, tiran și veșnic păcălit.

Coviello: Acționează cu șiretenie, tupeu, ingenuozitate. Pulcinella îl secondează, vădind o totală lipsă de griji, o naivitate veselă, o neajutorare amuzantă. Coviello comandă, Pulcinella se supune.

Pulcinella: În grecește înseamnă hoț de găini. Apare ca grădinar, brutar, paznic la mănăstire, negustor, pictor, soldat, contrabandist, hoț, bandit. Trăsătura predominantă a caracterului său este desigur prostia. În urma unor stilizări satirice caracterul său s-a mai îmbogățit cu lenea, lăcomia, înclinațiile criminale. Idealul său de viață era acela de a nu face nimic dar de a-și satisface totuși formidabilul apetit. Această paiată caraghioasă cu un nas ca un cioc de cocoș este din vremuri vechi favoritul copiilor și al carnavalurilor. Costeliv, cocoșat, cu nasul coroiat și mersul ușor legănat, era îmbrăcat cu o imensă cămașă albă deasupra pantalonilor largi albi. Tot umorul jocului lui Pulcinella constă, ca și la Chaplin în contrastul dintre nemișcarea absolută și o agilitate subtilă, dar trebuie un haz nebun ca să poți face pe pomul sau pe borna.

Tartaglia: Înseamnă în italiană *bâlbâit*. Bătrân, temător, timid, dar totodată perfid și rău. Arta actorului constă în a înfățișa într-o manieră comică lupta personajului împotriva bâlbâielii sale dublată de o miopie pronunțată. Avea un pânțec uriaș, pantaloni în dungi verzi și galbene și ochelari pe nas care țineau loc de mască.

Scarmuccia: Derivat din figura clasică a căpitanului, treptat elimină tot ceea ce amintește de profesiunea armelor; figura soldatului fanfaron, a devenit un maestru neîntrecut în mimică. Nu poartă mască, ci pur și simplu își pudrează fața abundant cu făină sau cretă.

Principalele măști de sine stătătoare:

Capitano: „Este un rol bombastic în vorbe și gesturi, prin care personajul se laudă cu frumusețile, farmecul și bogăția, când de fapt el e un nătâng, un laș, un om nenorocit și nebun de legat, care vrea să trăiască și să fie luat drept ce nu e” (Perrucci). Costumul era viu colorat, pălăria cu pene, spada de dimensiuni exagerate, fizic slab și costeliv.

Îndrăgostiții: Sunt personajele „serioase” ale Comediei dell’arte, în jurul cărora se rotesc servitorii și bătrânii. Servitorii favorizează iubirea lor, iar bătrânii se opun. Ei nu sunt de fapt măști. Actorilor le vine sarcina de a da o caracterizare psihologică măștilor. În diverse spectacole ei apar cu numele și caracterul lor dintotdeauna, având însă sarcina de a nu-și lua în serios sentimentele și de a le acoperi parcă cu un văl ușor de ironie. Publicul trebuia cucerit mai întâi prin frumusețea actorilor, prin eleganța lor naturală și mai apoi prin virtuozitatea lor scenică. Îndrăgostiții au început să submineze organismul Comediei dell’arte, renunțând la improvizație, măști și costume. Ei memorizau texte fixe, foloseau o limbă literară și purtau costume la moda. Îndrăgostiții aveau multe nume. Femeile se numeau Isabella, Flaminia, Vittoria, Eularia, Rosaura etc, iar bărbații Flavio, Lelio, Leandro, Florindo, Horațio etc. Dintre femei se evidențiază în special două caractere, devenit tipice, dar cu numeroase nuanțe. Unul – femeia autoritară, mândră, batjocoritoare, poruncitoare, care îl supune pe îndrăgostit. Celălalt caracter era o tânără blândă, duioasă, supusă, lirică, din care bărbatul poate face tot ce vrea. Figurile masculine de îndrăgostiți pot fi grupate și ele în două tipuri. Unul arogant, uneori până la insolență, optimist, vesel, despot; celălalt – sfios, modest, lipsit de toate trăsăturile

dinamice ale celui dintâi. În marile trupe existau două perechi de îndrăgostiți iar scenariile combinau relațiile lor în funcție de talentul actorilor și actrițelor.

Fantesca: Servitoarea sau țărancă. Evoluă pe scenă ca un Arlechino cu fustă, ca o toantă de la țară, victimă eternă a naivității sale. Ea vrea să rămână cinstită și să lupte cu viața păstrându-și firea veselă. Treptat au început să apară noi detalii psihologice care nu mai aveau nimic în comun cu chipul de țărancă. Fantesca se franțuzea treptat și căpăta un aspect citadin. Mai târziu a apărut sub numele de Colombina. Cochetă prin definiție și mincinoasă, dar fără să fie rea, ea favorizează intrigile amoroase. Morala ei era simplă și versatilă: ea este femeia inteligentă care știe că trăiește într-o lume făcută de bărbați, lume care nu poate fi schimbată decât de o femeie șireată. Colombina clasică purta o fustă albastră cu volane, șorț alb și pe cap un batic legat cu panglică.

După ce am analizat succint personajele și epoca Comediei dell'arte putem înțelege mai bine originile bufonilor lui Shakespeare.

Bufonii apar în diferite ipostaze în piesele lui Shakespeare. Ei se pot împărți, în general, în două categorii: clovnii sau mășcăricii – văzuți ca o persoană cu origini rustice, needucat, care avea ca scop dramatic să producă râsul prin ignoranța sa; erau și bufonii sau nebunii de la curte – care acompaniază cu înțelepciunea, satira și critica lor intriga pieselor lui Shakespeare. Sursa de inspirație, sau mai curând sursele de inspirație pentru prima categorie, mășcăricii needucați, coboară de-a lungul istoriei până în cele mai adânci neguri: prostia este fără vârstă, sau cum s-ar... spune prostia a fost inventată de primul om și de atunci toți căutăm să o desăvârșim. În piesele lui Shakespeare personaje ca Bottom (tradus la noi Fundulea sau Jurubiță) din *Visul unei nopți de vară* sau Dogberry din *Mult zgomot pentru nimic* sunt tipice. Ei au ca scop principal pe acela de provoca râsul și de a binedispune publicul. În ceea ce privește a doua categorie, istoria nebunilor sau a bufonilor de curte din Anglia este mult mai scurtă. Ei și-au făcut apariția la curțile medievale bogate, prin secolul al doisprezecelea. Pe timpul domniei Reginei Elisabeta bufonii de la curte erau o prezență obișnuită în societatea engleză și erau percepuți în două categorii: naturali și prefăcuți sau artificiali.

Cei dintâi puteau include și diformii sau retardații mentali sau pe cei afectați de nanism. Astfel de nebuni erau deseori considerați ca un fel de animale de companie, cu

toate acestea erau îndrăgiți de stăpânii lor. Ei nu apar prea des în piesele lui Shakespeare. Din contră, nebunii artificiali, cei nenaturali, cei care posedau înțelepciune orală și talent pentru o ripostă intelectuală sunt prezenți în opera autorului.

Aș dori să trec în revistă personajele din opera lui Shakespeare care îndeplinesc funcția de bufon, nebun sau măscărici. Iată o listă cu „nebunii” celebri ai lui Shakespeare:

Un bufon, din *Timon din Atena*

Autolycus și un Clown din *Poveste de iarnă*

Un cetățean, din *Iulius Cezar*

Cloten, din *Cymbeline*

Bufonul, din *Othello*

Costard, din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*

Dromio din Efes și Dromio din Syracuza, din *Comedia erorilor*

Falstaff, din *Henry IV* părțile 1 și 2

Feste, din *A douăsprezecea noapte*

Grumio și Tranio, din *Îmblânzirea scorpiei*

Launce și Speed, din *Doi tineri din Verona*

Lancelot Gobbo, din *Neguțătorul din Veneția*

Măscăriciul, din *Totu-i bine când se sfârșește cu bine*

Bottom (Fundulea) și Puck, din *Visul unei nopți de vară*

Pompey, din *Măsură pentru măsură*

Bufonul, din *Regele Lear*

Groparii, din *Hamlet*

Thersites, din *Troilus și Cresida*

Touchstone (Tocilă), din *Cum vă place*

Trinculo, din *Furtuna*

Dogberry, din *Mult zgomot pentru nimic*

Un portar, din *Macbeth*

Bufonii din piesele lui Shakespeare, ca și alte personaje de altfel, depășesc limita îngustă a unei conduite morale. Temele pe care le abordează diferă de la cea a

dragostei, la tumultul psihic, la identitatea personală și multe altele care se regăsesc atât în teatrul modern și nu numai.

Se pare că în primele piese ale lui Shakespeare, rolul bufonilor a fost scris pentru un actor anume – William Kempe. După ce Kempe a părăsit trupa, stilul rolurilor comice s-a modificat radical. Kempe era renumit pentru talentul improvizatoric. În *Hamlet* este o faimoasă critică la adresa celor care jucau fără să respecte măsura sau bunul simț: Iar cei ce fac pe paiatele să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris; căci sunt unii care se apucă să râdă, ca să facă o liotă de spectatori nerozi să râdă și ei deși tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte – asta-i o ticăloșie și dovedește o ambiție vrednică de milă la neisprăvitul care se dedă ei. Probabil cel care a readus bufonii la inima lui Shakespeare a fost un alt actor pe nume Robert Armin, pe care l-am amintit mai devreme. Shakespeare a creat o întreagă serie de bufoni pentru Armin. Adevărate capodopere cum ar fi Tocilă din *Cum vă place* (1593), Feste din *A douăsprezecea noapte* (1600), Bufonul, din *Regele Lear* (1605). Acest actor l-a ajutat pe Shakespeare să rezolve dilema dintre tematica rolului unui bufon tradițional și cea a pieselor sale. Armin a devenit un contrapunct al gravității acțiunii pieselor; el relaționa cu publicul, interacționa și chiar îl manipula. Shakespeare a început să scrie intrigi colaterale special pentru talentul lui Armin. Un echilibru între acțiunile pieselor și energia descătușată a carnavalului era atins. Armin și-a adus un aport însemnat și din punct de vedere intelectual în ceea ce privește evoluția bufonilor. El era de acord cu evoluția intelectuală a bufonilor din Renaștere și de asemenea a înțeles că nu putea nega puterea tradiției medievale. El era un excelent mim iar improvizațiile sale erau repetate și lucrate temeinic.

Mulți critici și nu numai, au apreciat că scenele bufonilor din piesele lui Shakespeare sunt ca un fel de pauze emoționale de la treburile mult mai importante și serioase ale acțiunii principale, cu alte cuvinte erau un respiro comic. Scenele comice apar, în tragediile lui Shakespeare imediat după o scenă cu adevărat terifiantă (exemplu: scena Groparilor din *Hamlet* este imediat după sinuciderea Ofeliei, Portarul din *Macbeth* imediat după uciderea regelui etc).

Isaac Asimov spunea: „Bineînțeles că marele succes al nebunilor lui Shakespeare este că ei nu sunt nebuni deloc!” (Guide to Shakespeare) Bufonii spun adevărul atât pentru celelalte personaje cât și pentru public, ei îi atenționează pe oamenii care se consideră cu judecată, dar care prin acțiunile lor nu dovedesc asta.

Locul măscăricilor și a clovnilor care abuzau de succesul facil, care interveneau în desfășurarea acțiunii, în mod dăunător, în piese scrise anterior lui Shakespeare este luat de către bufonii care încep să respecte textul scris și care, odată rolul stabilit, nu mai apelează la improvizații și adăugiri. De la glumele vulgare pur verbale se ajunge la exprimarea unor idei profunde despre viață și moarte, despre înțelepciune și așa mai departe. Apărat de statutul său, bufonul emite afirmații de-a dreptul ucigătoare, acuzații grave, îmbrăcate în haina glumei sau a nevinovatei voioșii. Limbajul folosit de către bufon nu este vulgar, indiferent cine îi este interlocutor. Statutul său social nu-l deranjează, el nu-și dorește să fie altceva sau altcineva. Bufonii din piesele lui Shakespeare sunt oameni echilibrați, profunzi, neatinși de vulgaritate. Adevărul pe care îl rostesc nu este încărcat de ură sau invidie; probabil și de aceea ei nu sunt urâți sau pedepsiți de către cei vizați. De multe ori bufonii se dovedesc a fi adevărați filozofi ai vremii lor. Efectul replicilor lor nu se răsfrânge numai asupra celui vizat ci și asupra unei situații sau a dezvoltării conflictului piesei în sine.

Apariția bufonilor în piesă nu se limitează doar la amuzament sau la un contrapunct la desfășurarea, uneori gravă a conflictului principal, ci și de multe ori, autorul recurge la prezența lor și pentru a rezolva situația, pentru a corecta o situație nefavorabilă în desfășurarea intrigii (dezvăluie diferite comploturi, trag un semnal de alarmă asupra consecințelor care vor decurge din luarea unor decizii, scot în evidență anumite defecte ale personajelor principale, oferă soluții, oferă sfaturi, etc). De multe ori nimic din acțiunile, faptele sau vorbele bufonilor nu au ceva comic. Râsul provine din modul cum se face acest lucru. Din limbaj, din faptul că un om neinițiat poate emite astfel de judecăți. Uneori avem senzația că dacă Bufonul nu ar exista nu ar fi nimeni în întreaga curte care să gândească corect.

Considerat a fi un proscris, până la un anumit punct, bufonului i-a fost permis să comenteze ce se întâmplă în societate, acțiunile pe care le întreprind personajele

principale. De multe ori ei ne descriu o lume cu totul diferită față de ceea ce ne prezintă personajele celelalte din piesă. Ca o regulă, bufonii nu se implică în intriga piesei, ci stau în afara ei. Ei se bazează mai curând pe instinct și nu atât de mult pe cultură. Ori de câte ori apare un bufon parcă sentimentele devin ridicole. Funcția nebunilor este să spună adevărul gol-goluț, adevăruri subversive chiar, la curtea nobililor, fiind convinși că adevărul personal este Adevărul, cu A mare. Feste, din *A douăsprezecea noapte*, este singurul care se cunoaște pe sine. De multe ori piesa aceasta este văzută ca un drum al autocunoașterii, al auto-descoperirii. În *Regele Lear*, Lear îl numește pe Bufon, „filozoful meu”. Când alții tac de frică și nu spun nimic, bufonii au curajul să spună adevărul, dar de multe ori nu sunt luați în seamă. Ei spun adevărul crud, nu-l cosmetizează, nu-și îndulcesc vorbele. Așa cum aminteam mai devreme statutul lor le permite și în afară de asta ei nu au gânduri de parvenire sau ambiții de mărire sau de uzurpare a stăpânului.

Cât de mult stres putem îndura? Olivia sau Orsino spre exemplu care suferă parcă continuu, fără pauze... Uneori depinde mai mult în ce direcție ne îndreptăm atenția, decât ceea ce ni se întâmplă cu adevărat. O durere fizică, o pierdere financiară, o durere sufletească, etc, ne afectează atât de mult cât îi permitem noi. Depinde de noi cât de multă importanță îi acordăm. De multe ori nu mai vedem nici rezolvarea problemei nici părțile bune, cele care ne călesc. E mai bine, poate, să privim suferința direct în ochi, s-o conștientizăm, să-i respectăm prezența și apoi să ne ocupăm de timpul prezent, să ne concentrăm pe ceea ce avem de făcut. De multe ori bufonul este chiar acea oglindă de care e atâta nevoie. El oferă și soluții, depinde de fiecare dacă le acceptă sau le ignoră. Nu trebuie să confundăm bufonul cu un psihiatru, dar de multe ori ei ar putea fi călăuze.

Deseori, bufonul folosește un limbaj needucat, ca oamenii de rând, el este un personaj care face parte dintre aceștia și are permisiunea nobililor pentru a spune aproape orice, pentru că are o armă foarte puternică: râsul! Toți îl iubesc pe bufon. El oferă o altă perspectivă asupra subiectului piesei, alt unghi de vedere. El este contrapunctul necesar și astfel avem o privire mai clară asupra operei.

Costumele purtate de către bufonii din piesele lui Shakespeare erau aproape standardizate la Globe Theatre. Actorul purta o haină sărăcăcioasă sau peticită. De multe ori avea o centură peste cămașă. Pantalonii erau strâmți, colanți, cu fiecare crac de altă

culoare. O scufă, ca a unui călugăr îi acoperea capul și o capă îi acoperea umerii și o parte din piept. Această scufă era decorată cu mici părți care au aparținut unor animale, de exemplu o ureche de măgar, gâtul sau capul unui cocoș. Tema animalieră era continuată și pe coama uzată, de asemenea. Actorul avea și recuzită: de obicei căra un băț scurt care avea la vârf capul unei păpuși reprezentând, uneori, un cap de bufon. Acesta era sceptrul oficial, care avea agățată o pungă plină cu aer, nisip sau cu boabe de mazăre. Purta o fustă lungă de diferite culori, fabricată din materiale scumpe cum ar fi catifea galbenă.

Una dintre contribuțiile cele mai originale pe care o aduc piesele lui Shakespeare la dezvoltarea dramaturgiei o constituie prezența atât de mare a bufonilor și nebunilor care îi dojenesc pe oamenii care se consideră cu judecată, dar nu dovedesc acest lucru prin comportamentul lor.

Un foarte bun exemplu ar fi cei Doi Gropari din *Hamlet*, pe care inițial Shakespeare i-a numit Clovn 1 și Clovn 2. Cei doi clovni deschid scena săpând o groapă și purtând o discuție despre faptul că Ofelia nu ar trebui să aibă parte de o înmormântare creștinească de vreme ce se crede că și-a făcut seama. Topica frazării celor doi gropari introduce o temă culturală încă de la început. Ei nu au sânge nobil, fără îndoială, dar limbajul lor este unul aproape oficial și fac referiri care nu au nici o legătură cu Danemarca. Primul gropar sapă mormântul în care ar urma să fie îngropată Ofelia, logic într-un cimitir din Danemarca, locul unde are loc acțiunea piesei. Totuși el îl trimite pe ajutorul lui până la Yaughan: Hai, du-te la crâșma lui Yaughan și adă-mi o sticlută de rachiu, rupând astfel realitatea dramei și producând râsete publicului, deoarece toți știau, la vremea respectivă, că Yaughan era cârciuma din colțul străzii unde se juca *Hamlet* pe atunci. De asemenea, probabil că hohote de râs răgușite au stârnit și replicile:

„Groparul: ...Asta s-a întâmplat chiar în ziua când s-a născut tânărul Hamlet – nebunul, acela de l-au trimis în Anglia.

Hamlet: I-auzi! Și de ce l-au trimis în Anglia?

Groparul: Păi cum? Pentru că era nebun. Acolo o sa-i vină mintea la cap. dacă nu, în Anglia nu-i bai.

Hamlet: Cum adică?

Groparul: N-are să se cunoască – acolo oamenii sunt la fel de nebuni ca și el.”

Astfel de replici au dublă valență, îi oferă publicului posibilitatea să râdă, oamenii au nevoie de așa ceva și, în plus, permit o distanțare adecvată pentru ca să observăm că ceea ce spun groparii-clovni este o paralelă discretă cu lumea reală. Sunt doar sugestii, nu sunt comentarii directe. Nebunia englezilor era o glumă proverbială în acele vremuri, ca și lăcomia olandezilor și mândria privind originea familiei în cazul celor născuți în Țara Galilor.

Deși groparul are un dialog direct cu Hamlet, pare să nu fie contemporan cu el. Nepotrivirile din timpul discuției dintre cei doi sunt „carnea” scenei. Gravitatea prin bufonerii, asta face această scenă celebră. Groparii încep scena printr-o discuție ce pare a fi dintre cele mai serioase, o discuție filozofică, dar care sfârșește în ilar. Ei folosesc cuvintele se offendendo în loc de termenul juridic se defendendo, care, în limba latină înseamnă în legitimă apărare. În mod asemănător groparul spune ergos în loc de ergo (așadar). Shakesperare face glume pentru cunoscători, satirizează pe umaniștii italieni care au fost influențați de Aristotel și pe clasicii latini, sau pe juriștii care încearcă să stabilească cum s-au petrecut unele fapte și se situează pe poziții radicale. În vremurile respective era celebru cazul unui judecător înecat. În lungile dezbateri din instanța judecătorească a fost greu să se stabilească dacă înecatul: s-a dus el la apă sau apa a venit la el!

Shakesperare satirizează, de asemea și logica scolastică pentru care nu exista nici un adevăr dacă acesta nu putea rezulta dintr-un silogism construit în conformitate cu regulile logicii evului mediu.

Inclusiv replica lui Hamlet, care are un craniu în mână și spune: „Poate că la vremea lui individul acesta a fost un mare cumpărător de pământuri, cu ipoteci, dijme, zapisuri de cumpărare, chezășii și urmăririi”, are umor, deoarece Shakesperare însuși și-a cumpărat casa din New Place în Stradford-upon-Avon, aproximativ în timpul când scria Hamlet.

Un alt element de umor ar fi plasarea unui cântec în mormânt. Groparul aruncă afară din mormânt cranii și oseminte în timp ce cântă. E un procedeu comic scos în

evidență chiar de Hamlet: Omul acesta nu-și dă seama ce face, de vreme ce sapă morminte și cântă?

Faptul că doi gropari-clovni aduc în discuție și probleme religioase, legate de Scriptură, pe scenă, în timpul unor tensini și uri religioase este încă un semnal dat de autor concetățenilor săi, e o opțiune teatrală curajoasă și de efect. În Anglia timpului respectiv problema religioasă era destul de acută. Faptul că Ofelia putea fi îngropată creștinește, deși se pare că s-a sinucis, nu este doar o mică bârfă, era o problemă pe tapet la ora respectivă (dacă se dovedea că cineva s-a sinucis, toată averea mergea la curtea Angliei, așa că urmașii făceau tot posibilul să dovedească exact contrariul).

Bufonul Feste din *A douăsprezecea noapte* pare a fi întruparea bufonul de care nu râdem niciodată. El este înțelept și ager la minte. Agerimea îi este însoțită de o înțelegere spontană aproape instinctuală a situațiilor concrete.

Feste este angajatul Oliviei și se pare că este în această casă de ceva timp. El a fost nebunul care îl binedispunea pe tatăl Oliviei, deci am putea spune că Feste este cel puțin între două vârste, la mijlocul vieții, dacă nu chiar mai în vârstă. El poate cânta vesel, trist, duios sau gălăgios depinde de cum o cere situația. Sir Andrew, Sir Toby și chiar și ducele Orsino îi laudă calitățile vocale. Feste nu se dă în lături să joace feste! Dar e capabil și de vorbe înțelepte sau sfaturi usturătoare. Replicile lui, scoase din contextul piesei pot deveni perle de înțelepciune.

În întreaga piesă i se spune numai odată pe nume, atunci când Curio îi răspunde ducelui Orsino la întrebare. În rest, pe tot parcursul piesei, este numit nebun. Feste este un bufon atipic deoarece el își oferă serviciile și lui Orsino, ceea ce uneori îi aduce neazuri. Prima scenă pe care o are cu Olivia e revelatoare. El reușește să rămână stăpân pe situație datorită istețimii sale, a curajului și a vitezei de reacție, a replicilor sale îndrăznețe. Replici de genul: decât un nebun care face pe deșteptul, mai bine un deștept care face pe nebunul îl aduc simpatia și dovedesc simplitatea, dar eficiența vorbelor sale. Uneori face glume mai deșucheate: cuvintele au ajuns să fie atât de false, că mi-e scârbă să lămuresc pe careva cu ele. Sau: nu te lua după sfaturile altora, poruncească milostivitatea mâinii să execute singură mișcarea. Apoi spune câte un adevăr care, la prima vedere, pare lipsit de importanță, dar la o citire mai atentă îți dai seama de profunzimea lui: mai

bine să fii om cu haz și să-ți poarte toți de grijă, decât să fii un om cu vază și să le porți grijă la toți. Cu toate că nimeni nu cred că-și dorește o viață plină de griji de multe ori parcă nu facem nimic altceva decât să căutăm necazul...

Feste, deși participă la acțiunile din piesă, nu este cel care le inițiază. El este un simplu participant, nu are inițiative. El se amuză, dar nu depășește limita unui co-participant. O replică de genul: „iubirea e ca mătasea, o porți, n-o porți, se rupe!”, ne dezvăluie, pe lângă umorul și profunzimea sa și o undă de tristețe. Tristețe prezentă pe tot parcursul piesei.

Este destul de dificil de interpretat acest rol. De multe ori ai senzația că este o portavoce a cuiva, a lui Shakespeare, bineînțeles, dar e un personaj pe care de multe ori nu știi de unde să-l apuci. El cântă despre moarte ducelui Orsino: „Nu voi flori și nici cununi / Pe cernit sicriu să-mi cadă, / Voi prieteni vechi și buni, / Nimeni să nu mă vadă. / Bulgărași de rece tină / Trupușorul să mi-l strângă. / Nu vreau dragostea să vină, / La mormântul meu să plângă!”, un cântec sfâșietor de frumos și trist ca apoi să cânte din toată inima, de fapt să urle: „Taci potaie!”

Folosește cu măiestrie cuvinte cu dublu înțeles: „Trăiesc după biserică, fiindcă trăiesc în casa mea și casa mea e după biserică, cum dai colțul!”

O adevărată lecție de viață ne oferă printr-o replică savuroasă: „Acei care zic că-mi sunt amici mă laudă ca pe un armăsar și până la urmă ies din cal măgar, pe când dușmanii mă fac măgar de-a dreptul, așa încât dușmanii mă ajută s-ajung la cunoașterea de sine mai curând decât prietenii, care mă poartă cu vorba. Concluzia este că sărutările care sunt compuse din patru buze opuse fac din patru negații două afirmații, așadar, cu atât mai rău pentru prietenii și cu atât mai bine pentru dușmanii mei. Ferește-mă Doamne de amici, că de neamici mă păzesc și singur!”

Feste este mai inteligent decât stăpânii lui, care nu-l iubesc. El nu are precum Bufonul din *Regele Lear* un companion, un camarad. Vorbele lui sunt pline de profunzimi nebănuite, ele conțin fie întrebări capcană, fie vorbe cu mai multe înțelesuri, fie răspunsuri concluzive, și multe dintre ele se pot transforma în maxime.

Bufonul sau nebunul din *Regele Lear*, este un personaj care nu are nume; el e doar Bufonul. El îl însoțește pe rege în periplusul său inițiativ. Nu există o paralelă

contemporană între rolul pe care Bufonul îl îndeplinea la curtea regelui și cel al bufonilor din piesele lui Shakespeare. El îl zămislește ca pe un servitor care putea fi pedepsit și totuși relația dintre Lear și Bufon este una de prietenie, chiar de dependență. Bufonul comentează evenimentele la care ia parte Lear, scoate în evidență adevărul care ori este ignorat cu bună știință ori pur și simplu nu-l observă nimeni.

Când Lear o pedepsește pe Cordelia, Bufonul realizează greșeala pe care o comite stăpânul său, dar decât să-l părăsească pe rege preferă să-l însoțească prin toată experiența nebuniei prin care trece. Bufonul realizează că singura nebunie este aceea de a vedea lumea aceasta ca fiind rațională. Lear îl numește pe Bufonul său drept filozoful meu. Bufonul este chiar vocea rațiunii când Lear renunță la responsabilitățile și puterile sale.

De multe ori înțelepciunea bufonilor din piesele mohorâte ale lui Shakespeare nu are umor, sau cel puțin așa par acum. Odată cu trecerea timpului s-au modificat înțelesurile, unele glume par că nu mai au sens.

Bufonul din *Regele Lear* ridiculizează acțiunile pe care le întreprinde regele și situația în care se găsește el. Agerimea minții sale este prezentă încă de la începutul piesei, când îl apostrofează pe rege pentru decizia eronată de a-și împărți regatul: Nu-ți da averea cu împrumut că nu mai vezi nimic din ce-ai avut. Apoi spune foarte deslușit că două dintre fete îl mint pe tatăl lor: „Adevărul e un dulău credincios pe care-l dai în bice afară, dar cățelușa cocoșneată are voie să șadă pe cuptor și să pută după pofta inimii”. El întrevide clar dezastrul care va urma. Jan Kott spune în *Shakespeare contemporanul nostru* că Bufonul din *Lear* nu urmează firul nici unei ideologii. El refuză, neagă toate aspectele legii, ale justiției sau ale ordinii morale. El vede forța brută și cruzimea. Nu-și face iluzii și nu caută consolare în existența unei ordini naturale sau supranaturale care îl pedepsește pe cel rău și îl răsplătește pe cel care a fost bun. Lear, care insistă în a fi majestuos, pare ridicol în ochii Bufonului. Cu atât mai ridicol cu cât nu-și dă seama singur cât de ridicol este. Dar Bufonul nu dezertează în fața ridicolului și-l însoțește pe regele degradat pe drumul său: „Un om care poate să-și reazeme capul de un scaun, la o vreme ca asta, acela-i om cu scaun la cap. În noaptea asta, ori înnebunim cu toții, ori ajungem toți măscărici”.

Bufonul din *Othello* este ca întindere mult mai mic decât confrății săi din *Regele Lear* sau din *A douăsprezecea noapte*. În schimb personajul comic din *Othello* este Roderigo, care aspiră la mâna Desdemonei și de care profită Iago. Roderigo face parte mai curând din categoria proștilor decât din cea a nebunilor înțelepți: „Ce să fac? Îți spun drept că mi-e rușine să fiu atât de îndrăgostit. Dar n-am atâta virtute să mă lecuiesc”. Totuși el are puterea să concluzioneze următoarele: „Am pornit și eu la vânatoare, dar nu ca un copoi care vânează, ci ca o potaie care latră și ea în haită. Mi-am cheltuit aproape toți banii. Azi noapte am fost și cotonogit rău de tot. Și cred că din toată pățania mea n-o să mă aleg decât cu experiența. Așadar, mă întorc la Veneția, curățat de parale, dar cu ceva mai multă minte”. Cred că este o mare asemănare între el și Sir Andrew din *A douăsprezecea noapte*.

Tocilă – Touchstone din *Cum vă place*, care zice: „când ești frumoasă și cinsită pe deasupra, e ca și cum ai turna miere pe zahăr” este un personaj cu un umor deosebit. El vorbește înțelept despre lucruri pe care oamenii învățați le fac fără să gândească, „păcat că nebunilor nu li se-ngăduie să spună cu înțelepciune ce-au de spus despre nebuniile înțelepților”. Umorul și înțelepciunea lui provin din experiența sa de viață: „Bine a zis cine a zis: cât trăiește omul învață”. El își dă seama repede cu cine are de a face: „Slăviți să fie zeii că te-au făcut urâtă! Dezmățul vine mai târziu”. Are un suflet bun, e un spirit genial și îi supune pe toți la teste comice: „dacă ai sau nu dreptate rămâne să judece pădurea!”

Trinculo din *Furtuna* apare tot timpul încadrat de Stephano și Caliban. El face parte din acest trio comic, foarte gălăgios și plin de idei năstrușnice. E un rol foarte ofertant, care necesită multă energie, har comic și imaginație.

Falstaff este unul dintre cele mai renumite nume în ceea ce privește personajele comice din opera lui Shakespeare și nu numai. E un bătrân gras, lăudăros, bețiv și iubăreț, care dă sfaturi, glumeț, are o mulțime de păcate, fură, minte, dar ceea ce îl salvează este că are mult, mult umor. El nu comite păcate grave, de aceea nici nu este pedepsit. El se vrea a fi un fel de ghid, de îndrumător în viață pentru prințul Henic, iar când acesta îi cere să adune o armată, Falstaff adună o armată formată din lepădăturile lumii: hoți, bețivi și schilozi. Îi este frică să lupte; în tocul pistolului poartă o sticlă și

când este atacat se preface mort, în schimb povestește cum l-a omorât pe Hotspur și vrea o recompensă pentru asta.

Falstaff apare atât în *Henric al IV-lea* partea întâi și în *Henric al IV-lea* partea a doua cât și în *Nevestele vesele din Windsor*, unde este un cavaler trecut bine de prima tinerețe care plănuiește să aibă aventuri amoroase cu doamnele Ford și Page: „Vreau să le am în mână pe amândouă, să le jumulesc după bunul plac!”. El trăiește într-o iluzie. Crede că poate seduce o femeie și că farmecele sale sunt irezistibile. Din pacate, pentru el, va cădea în cursa întinsă de aceste două doamne. Este o mare discrepanță între ceea ce crede el că este și ceea ce este cu adevărat, de aici provine și comicul: „Împărțiți-mă între voi ca pe un cerb ce mă aflu, pentru mine păstrez coastele, umerii i se cuvin paznicului pădurii, iar coarnele rămân moștenire bărbaților voștri”.

În concluzie bufonii, care erau foarte populari în vremurile acelea, au influențat toate formele de teatru care au precedat teatrul medieval. Bufonii lui Shakespeare au fost, fără îndoială, influențați de contextul cultural și timpul istoric în care au fost concepuți, creați. A urmat apoi o epocă în care religia a avut un cuvânt greu în societate. A fost o perioadă de restriște pentru personajele așa zise rituale. S-a dorit să se înființeze o reformă a teatrului în care se spunea că perioada pentru astfel de personaje s-a încheiat. Abia mult mai târziu, pe vremea vodevilurilor au reapărut timid aceste personaje, dar sub alte denumiri. Ca să reziste, clovnii au trebuit să se reinventeze și să profite de orice oportunitate le oferea societatea în care trăiau. Bufonul din renaștere este studiat acum ca un act cultural care răspundea unei anumite perioade de schimbare. Teatrul reflectă aceste schimbări, este o artă care evoluează odată cu societatea, este o oglindă a ei, iar bufonii, așa cum am mai spus, sunt, deseori, o oglindă a personajelor care populează piesele lui Shakespeare, deci implicit și a lumii respective; dar cum lumea, în esența ei... nu se schimbă prea mult, am putea spune că bufonii sunt o oglindă a lumii noastre.

Poate ar fi interesant, în altă lucrare, desigur, să se aprofundeze tema bufonilor din ziua de astăzi...

Referințe bibliografice:

1. Buraud, Georges - *Măștile*, Ed. du Seuil, 1948
2. Călin, Vera - *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, 1966
3. Crișan, Sorin - *Jocul Nebunilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003
4. Fo, Dario - *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997
5. Dumitriu, Corneliu - *Bufonii și nebunii la Shakespeare*, Editura Athena, București 1997
6. Dumitriu, Corneliu - *Dicționarul pieselor și personajelor lui Shakespeare*, Institutul Internațional de Teatru, catedra UNESCO – Teatrul și cultura civilizațiilor, București 2008
7. Foucault, M. - *Istoria nebuniei în epoca clasică*
8. Gambelli, Delia - *Arlechino a Parigi*, Bulzoni editore, Roma, 1993
9. Knights, L. C. - *Some Shakespearean Themes*, Oxford University Press, Londra 1960
10. Kirschbaum, Leo - *Character and Characterization in Shakespeare*, Detroit, 1962
11. Mărculescu, Olga - *Commedia dell'arte*, editura Univers, București 1984.
12. Perrucci, Andreea - *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*, Ed. Meridiane, București 1982
13. Revista Arlechin, 9 – 10 / 1981.
14. Soleri, Ferruccio - *Maschere italiane della commedia dell'arte*, Ricordi, Milano, 1991